علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت
أدورنـــو نموذجـــاً

د. رمضان بسطويسى محمد

القاهرة ١٩٩٣

مطبوعات نصوص ٩٠

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ يوسف زيدان

مدير المخطوطات و الاهداءات

نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت
أدورنو نموذجاً

د. رمضان بسطويسي محمد

القاهـــرة ١٩٩٣

مطبوعـــات نصـــوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت

ادورنو نموذجا

د٠ رمضان بسطاويسى محمد

مطبوعات نصوص ٩٠

طبع من هذا الكتاب الف نسخة

الطبعة الأولى يناير ١٩٩٣

القاهرة

إهـــــداء **

إلى جـــابر عصـــفور

الذى علمنى معـــنى المشروع العـــلمى



مفتتح

منذ بدأت جماعة « نصوص ٩٠ » تجربتها ، وهى تخدم علم الجمال على نحو غير مباشر . تخدمه وهى تقدم للقارىء نصوصاً جمالية من فن القصة تحاول أن تعايش خبرة الجمال ومثاله المراوغ . وتخدمه وهى تلحق بكل نص دراستين نقديتين تحاولان أن تستخدما المقولات الجمالية استخدام العدسات التى تكشف عن أبعاد النص . وها هى اليوم تقدم عملا مختلفاً شديد الاختلاف عما ألفت .

هى اليوم لا تقدم للقارىء نصاً من نصوص القصة مثلما فعلت فى منشوراتها الست السابقة . هى اليوم تقدم دراسة نظرية متميزة فى كل شىء ، متميزة فى طابعها الأكاديمي الذى يتجاوز ما استهلكته الأبحاث الأكاديمية من موضوعات الفلسفة الى علم الجمال الذى لا تزال أرفف مكتبته العربية تشكو قلة الأبحاث ، ومتميزة فوق ذلك فى ولوجها مدرسة فرانكفورت التى لم تحظ بعناية كافية من المثقف العربى ، وفى اختيارها قراءة « أدورنو » على نحو خاص ، وهو مفكر يكاد الكثيرون لا يعرفون عنه شيئاً ، ويكاد كثير ممن يسمعون به لا يلمون إلا باسمه إلماماً عابراً فى غير تثبت . ومن هنا يسد الكتاب ثغرة واسعة ، لا يكتفى فى سدها بالعرض والتحليل ، ويضيف اليهما ترجمة نص من نصوص « أدورنو » لكى نسمع صوته ناطقاً بالعربية .

والدراسة ، بعد ذلك كله ، متميزة بما نحب لأمثالها من الأبحاث الجادة أن تتحلى به من دقة فى العرض ، ووضوح فى التحليل ، حتى يتسنى لها ، وهى تقتحم مرامى بعيدة فى مجاهل الفكر الغربى ، أن تثمر لنا معرفة صحيحة ، لا أن تحصد فكراً مهوشاً ، ومصطلحات ملتبسة ، يتوهم البسطاء انها ذات غور لأنهم يتوهمون أن الطلسم الذى يقرأ فى حجرة مظلمة افضل بالضرورة من الطيور التى تحلق فى ضوء الشمس الساطعة .

هذا الكتاب إبداع آخر ، ليس قصة ، وليس شعراً ، لكنه يسرود منبع القصة ، ومنبع الشعر ، ومنبع كل فن أو نقد .

الجمال . وهو بهذا يؤكد ان التقاء جماعة « نصوص ٩٠ » فى حلقة واحدة تضم الادب والنقد معاً إنما يؤول الى صدورنا عن نبع واحد يفيض ماؤه فى نهر الأدب ، ويفيض كذلك ، على نحو آخر ، فى نهر النقد ، هو عناية الإنسان بأن تكون حياته جميلة ، وبأن يكتشف الجمال فى اصلاب الوجود ، وبأن يبدعه فيما يبدع من الحياة .

ونحن ، إذ ننشر للدكتور رمضان بسطاويسى هذه الدراسة التى تقتحم استطيقا « ادورنو » بعد أن اقتحم فى عمل أسبق استطيقا « لوكاتش » واقتحم فى عمل سابق استطيقا « هيجل » إنما نريد أن نقتحم الآخر الغربى ، وأن نجرده تجريداً من هالات الأسطورة المصطنعة التى لا يطفئها القدح العصبى ، ولا يثبتها المدح المبهور ، وإنما يمحوها محواً الدرس الموضوعى الصحيح ، تكتشف معه الذات انها قادرة على فهم الآخر فهماً صحيحاً ، وتقف منه موقفا متوازنا سوياً ، بغير رفض مطلق ، أو قبول مطلق .

وإنما نريد قبل ذلك وبعده أن يكبح العقل العربى فوضاه ، وان يعيد تنظيم رؤيته للعالم ، وان يصير لخطواته إيقاع منضبط ، ونعلم ان كل بحث جاد هو خطوة على هذه السبيل .

وليكن فى هذا الكتاب دعوة للعقل العربى لأن يقيم تصورة للجمال على اساس وثيق من فهم الجمال بوصفه تقطيراً مبدعاً نحانياً صافيا لخبرة العقل ، وخبرة الروح ، وخبرة الحياة .

نصوص ٩٠

مقدمة

لماذا يتم تقديم فلسفة تيودور أدورنو باللغة العربية الآن ؟ ، وهل هي جزء من تقديم الفكر الغربي كما هو ، دون دراسة نقدية له ، وماهي فلسفته الجمالية ورؤاه الإستطيقية التي تجعلنا نفرد له كتاباً ؟ ، وهل تقديمه وتحليل فلسفته ، يعني تبني مقولاته وفلسفته كما هي جرياً وراء السياق الثقافي العربي الذي يجعل من ذاته صدى لهذه الكتابات الغربية ، التي تنشأ نتيجة لطرح أسئلة مغايرة ، لتلك التي يطرحها الواقع الثقافي العربي ؟ .

أسئلة كثيرة تطرح نفسها عند تقديم أول كتاب باللغة العربية عن فيلسوف معاصر من مدرسة فرانكفورت التي تميزت بنزعتها النقدية للمجتمع ، وللأنظمة السياسية ، وللفرد . فالنقد – بمفهوم البناء – هو أداتها لتجاوز الحالة الراهنة للانسان المعاصر ، التي صنعها واقع يعتمد في بنيته الأساسية على « التسلط » في أشكاله النفسية (سيطرة المرء على ذاته) ، وأشكاله السياسية (تراتب السلطة من مستوياتها الدنيا الى مستوياتها العليا ، ممثلة في أنظمة الحكم والإدارة والتكنوقراط) ، وأشكاله الاقتصادية (الممثلة في سيطرة الشركات متعددة الجنسية ، عابرة القارات لتصدير صورة الحياة الى الأفراد التي تعتمد في انتاجها على منتجاتها ، ليتسنى لها توزيع انتاجها الإستهلاكي) هذه الشركات التي تستخدم أدوات الاتصال ، والأقمار الصناعية في تقديم معلومات عن الحياة – في جوانبها المختلفة – التي تتفق مع مفهومها عن العالم ، أعادت صياغة القيم لدى الفرد من خلال استخدامها للمعلومات والالحاح على الفرد من خلال تكنولوجيا الاتصال . الأمر الذي جعل الإنسان المعاصر محاصراً ، لاسيما ذلك الذي يعيش في المدنية المعاصرة ، لأنه كلما قل الاتصال الإعلامي ، كان تأثير هذه الشركات أقل في تصدير مفهوم للحرية الإنسانية ، يتبناه المرء دون أن يدري ، فلا يفاضل بين صور الحياة المتاحة التي تساعده في انتاج ذاته على نحو خلاق ، وإنما يختار دون وعي الحياة التي تجعل من غايتها الحصول على المنتجات الاستهلاكية ، فيصبح الإنسان

ـ عن طواعية ـ عمره وجهده لمن يعطى اكثر من المال ، اللازم لشراء هذه المنتجات .. وأصبحت التعاسة مرادفة لعدم ملكية هذه الأدوات ، وبالتالى تضاءلت أسئلة الوجود الملحة ، التى كانت مطروحة على العقل البشرى فى القرن التاسع عشر ، والنصف الأول من القرن العشرين ، وأصبحت الأسئلة المثارة ، كيف يمكن الحصول على هذه المنتجات بأقل جهد ، وبأقل وقت ، وتسابقت الشركات فى تطوير وتحديث منتجاتها من أجل ضمان ملاحقة الإنسان لهذه الأشكال المبهرة . هذه التسلطية ، استخدمت العلوم الإنسانية من علم النفس والاجتماع والفلسفة والطب النفسى وغيرها من العلوم كأداة لتنفيذ مخططها التسويقى ، الذى يتجاوز سوق بلد واحد الى قارات بكاملها ، مما أدى الى تراجع الطابع النقدى والجذرى لهذه العلوم ، لأنه ببساطة يتم الانفاق الاقتصادى على المشروعات البحثية لهذه العلوم من خلال هذه الشركات التى تطلب عمل دراسات وأبحاث نفسية واجتماعية واقتصادية لترويج منتجاتها ، ونتيجة لسيادة المفهوم الوضعى للعلم ، وسيادة التكنولوجيا وهى أيديولوجيا العصر الحاضر ، أصبحت هذه العلوم أدوات فى خدمة التكنولوجيا ، التى يتم تصديرها الى كل البلاد ، لتوفير الوقت والجهد ، وليس من أجل حل مشكلات الإنسان مع البيئة أو أنظمة الحكم ، وحقوق الإنسان ، والأبعاد الروحية للانسان ، ولم يعد متاحاً نقد النظام الاقتصادى فى المجتمع المعاصر ، أو نقد الحكم ، إلا من خلال المؤسسات المستقلة ، ومن خلال فاعلية الفيلسوف أو الباحث الخاصة ، فالمناخ العام للعصر يطبع كل شئ بسماته ، ويدفعه الى الطريق المعبد سلفاً ، لكن نفى هذه الأشكال المعاصرة ، لم يعد متاحاً إلا من خلال الفن ، الذى يخرج بطبيعته عن آسر المجتمع ، وبالتالى فهو ـ أى الفن ـ الوجود الأصيل الذى يخرجنا عن دائرة التسلط ، ولا يخضع للهيمنة والسيطرة التى تحكم بآلياتها ـ العنكبوتية ـ الحياة المعاصرة .. فالفنان يجعل من الغائب حاضراً فى عمله الفنى ، الغائب من القيم الجمالية والدينية والروحية والحسية ، التى لم يعد مشروعاً لها البقاء فى منظومة الاستهلاك / الاقتصاد المعاصرة ، ولهذا كان اهتمام ادورنو بالفن ، كأمل اخير للخروج من ربقة هذا الأحكام الذى تمارسه أجهزة الاتصال على وعى الإنسان ، وتدفعه الى الدوران فى فلك الاستهلاك ، والحياة التى تخضع لها .. الفن عند أدورنو بهذا المعنى هو جدل سلبى Negative Dialectic ، يهدف الى سلب الطابع المقدسى الذى أضفاه الإنسان على الواقع ، فأفقده

حزنه ، فالإنسان المعاصر صنع أوثانه الجديدة ، التى تتمثل فى طموحاته الضيقة ، لامتلاك الحياة ، من خلال امتلاك المال ، والأدوات ، والعقارات ، ولم يعد يبحث عن « المعنى » فى الحياة ، أو جوهر الوجود ، الذي يجعله يتواصل مع الكون ، ويترابط عضوياً عبر جسده بالطبيعة ، وأصبح فى عرف الطب النفسي ـ الذى استخدم على نحو مضلل ـ إن من يخرج عن الصيغة العامة للحياة الاستهلاكية ، ويرفضها هو إنسان رافض للحياة ، وغير متكيف ، وتهيئاً لتصنيف جديد للأمراض النفسية والعقلية ، رغم أنه يدعو لقيم جديدة للحياة ، ويسعى لنفى وتجاوز الحالة الراهنة ، ويدفع ثمن هذا التوتر والقلق على مصيره الشخصي ومصير الإنسانية ، وبدات شركات الأدوية فى انتاج وترويج مهدئات ، تزيل التوتر والقلق الخلاق ، ليتم تدجين الإنسان بلا رجعة فى هذه القيم المعاصرة ، ويصبح الحديث عن الأبعاد الروحية للانسان نوعاً من التخلف والخرافة ، لأنه حلت محلها هذه المفاهيم ، واصبح الفن هو المجال الوحيد ، المتاح له رفض هذه الحياة المعاصرة ، وهدم أوثانها ، والسعى لاكتشاف المعنى المطمور وراء هذه القشرة الخارجية .

والمدينة العربية فى بلدان العالم العربي متشابهة مع المدينة فى الغرب ، لانها تبنت هذا النمط من الحياة ، الذى يعبر عن نفسه فى نمط من العلاقات تتمثل فى أوقات العمل واللقاء غير المباشر عبر اجهزة الاتصال ، واصبح اللقاء الحى المباشر مفتقداً فى زحمة الوقت ـ وهو يساوى العمر ـ المشغول بتحقيق المكاسب المادية والمعنوية المباشرة ، ولذلك فليس هنالك فارق كبير بين العواصم فى الشرق والغرب ، فكلاهما يمثل مركزاً ، على الأطراف الداخلية التى تتبعه فى الناحية السياسية والاقتصادية وصورة الواقع المعاشى ، وبالتالى فتناول مثل هذه القضايا لدى فيلسوف معاصر ، قام فى الأساس بتقديم نقده للغرب ، يصلح لتقديم ذات النقد فى مجتمعاتنا العربية ، مع ادراك الفروق الجوهرية فى الينابيع والجذور الثقافية المختلفة بين هنا ، وهناك ، والتقاط التشابه فى آليات التعامل اليومي والاتصال وانظمة التبادل السلعى بين الأفراد .

صحيح أن جذور التبعية بين المدينتين مرتبط بغياب خصوصية الابداع لأشكال الحياة فى العمارة ، وانتاج الأدوات مثلاً ، ونظام الحكم المرتبط بالوعى الثقافى والسياسى ، مما جعل المدينة العربية

مرتبطة بالمدينة الغربية فى الشكل الخارجى ، مما جعل الإنسان العربي يزداد حدة شعوره بالاغتراب ، بين اختياراته لأشكال حياتية تتنافى مع جذوره الثقافية ، فالمشكلات الداخلية واحدة ، نتيجة لتبنى شكل خارجي واحد . ولهذا فإن الغرب تنبه لخطورة الثقافة الجذرية لجغرافيا الأطراف ، فبدأ يقاومها ، ويربط بينها وبين التخلف ، ليصور — لنا — أن مصدر ذلك التخلف هو هذه الثقافات التى ترقد فى الذاكرة ، وهذا ليهدم الهوية ، ويجعل مراكز الاستقطاب واحدة ، من خلال أجهزة الاتصال ، التى تسلب العمر ، ليتراكم الوقت فى لغة أخرى ، واهتمامات أخرى ..

ومع غياب مشروع استراتيجي فى التعليم والتنمية .. فكيف يمكن أن نتصور صورة الأجيال المقبلة ، التى تنمحى ملامحها الثقافية ، لتصبح أداة فى خدمة المشروع « الآخر » ، مادام هناك غياب لمشروع « الأنا » فى تصور الحياة ..

إن الأمر لم يقتصر على نقد المجتمع ، أو نظام الحكم ، وإنما نقد العقل ذاته ، وقد بدأت محاولات وضع « العقل » الإنسانى موضع النقد مع كانط ، ثم بلغت أوجها فى الفكر المعاصر لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت فى ألمانيا ، وسبقتها محاولات جورج لوكاتش فى المجر حين أصدر كتابه « تحطيم العقل » ، ويقصد به العقل الغربى الذى تحول الى أداة للسيطرة والهيمنة ليس على العالم الثالث فحسب ، وإنما للهيمنة على حركة الإنسان الأوروبى ، وبدلا من أن تصبح غاية العقل هى الاكتشاف ، والابتكار ، وقراءة الطبيعة ، تحقيقاً لحياة أفضل ، أصبح العقل أداة فى يد الشركات الاستهلاكية التى تروج لمنتجاتها وتستخدم وسائل الاتصال فى نزع الطابع التحررى للانسان ، ليدور فى دائرة جهنمية من المطامع الفردية التى نمتها هذه الأجهزة .. وبالتالى فإن أى نقد للحياة المعاصرة ، وما يكتنفها من سمات ذات طابع تدميرى للانسان وقيمه الروحية ، كان لابد لهذا النقد أن يمتد للعقل الإنسانى نفسه ، من العقل الأداة ، للعقل التبريرى ، ثم للعقل التواصلى ، وهى الصيغة المقترحة للعقل ، إذا أراد أن يسترد دوره فى الحياة الانسانية بشكل خلاق . ذلك لأن العقل بصورته الراهنة ، تحول الى أسطورة باردة ، الكل يطيعها ، ومن يخرج عنها ، هو متخلف خارج العصر والتاريخ ، هذا العقل ، الذى لا يهتم باكتشاف الأعماق ، وانما نبذ التخييل ، واهتم بالكم ،

وبالتكنولوجيا فحسب ، التى تهتم فى ادراكها للأمور على الاعداد والمقادير المتصلة والمنفصلة .

وهذا يعنى أن العقل ليس مفهوماً مجردا ، أو تصورا واحداً ، وإنما هو تعبير عن الوعى التاريخى ، والايديولوجيا - مصالح المنتجين والمستهلكين - قد تم صياغته فى صور مختلفة منذ عصر التنوير ، والعقل بهذا المعنى ليس بعداً تاريخياً فحسب ، وإنما جغرافياً أيضاً ؛ فالعقل لدى كل امة يعبر عن نفسه فى مؤسسات الاتصال بين النخبة الحاكمة والجماهير ، فالعقل بهذا المعنى ، ليس تصوراً خارج التاريخ ، وإنما له آليات واولويات فى الترتيب ، تميز كل امة عن غيرها ، وهذا الترتيب لأولويات العقل ، يجعل الخلاف ينشب بين الأمم حول الحدود ، ومفهوم الحدود - هنا - يتسع ليشمل الحدود السياسية والاجتماعية والعقائدية والمصالح العامة .. ولا يمكن فهم عقل أى امة إلا من خلال فهم آليات الترتيب الداخلي لأولوياتها وإلا ستبدو لنا اللحظات التاريخية والسلوك الحضارى للأمة التى تختلف عنا ، وكنهها ضربا من الجنون ، ولا نملك التعليل له .. ولذلك لابد من هذا الفهم الداخلي ، الذى يتيح لنا فهم مشروعها فى التاريخ ، وغاياتها ، واستخدامها للعقل كأداة ذات ابعاد معرفية وانطولوجية واجتماعية لتحقيق ذلك ، وقد يحدث أن يستعير عقل امة ما أولويات وترتيب عقل امة أخرى ، فتنشأ ازدواجية ، واغتراب بين وعيها بالعالم ، وواقعها الذى تعيش فيه ، والعقل يعبر عن نفسه هنا ، فى المناهج ، لانها تجسد حركية العقل ، وصيرورته فى الوجود ، وحين يتبنى الباحث العربى منهجاً غربياً ، تنشأ الغربة بين المنهج والموضوع المدروس ، بالاضافة لأن المنهج هو حامل لأبعاد معرفية وايديولوجية لطبقات اجتماعية حققت وضعا معيناً فى التاريخ ، ولذلك فإن تجليات المنهج ، تجعل الباحث يتبنى - دون وعى - قضايا وموضوعات لم تخطر له على بال ، ويصبح مسئولا عن مواقف لم يصنعها ، بل ويدافع عن ثقافة لا ينتمى إليها .

لهذا كانت هنالك اهمية بالغة للنقد الذاتى الذى يجب أن يمارسه عقل أى امة ، لأن هذا النقد يتيح للأمة الوجود ، وفهم موقعها من خريطة العقول المتعاصرة فى الزمان ، المتصارعة فى المصالح ، وبالتالى فإن الحديث عن حياد العقل وموضوعيته وهم ، يصدره من يريد أن يصدر الينا صورة للحياة التى يريد منا أن نتبناها ،

ويثبت الواقع على ماهو عليه ، لضمان استقرار مصالحه ، وإذا تجاوزنا التحليل النظرى الى التحليل التطبيقى ، سنجد ان اسرائيل تنتمى للغرب ، لانها تدور فى اطار عقل واحد ، هو العقل الغربى ومصالحه ، وبالتالى فإن آليات التبادل والاحالة متوافقة ، فى حين ان العقل العربى حين يغفل هذا الارتباط ، فإنه يغفل جانباً حيوياً من وقائع العقل ، فما يبدو منطقياً لهم ، لا يبدو كذلك بالنسبة للعقل العربى ، لان الطابع المنطقى لديهم يتحدد فى توافق المصالح ، وليس فى توافق الفكرة والسلوك وإتساقها مع قيم ما ، والتعارض بين العقل الاسرائيلى والعقل العربى قائم فى عدم اعتراف العقل الاسرائيلى الذى ينتمى للكل الأوروبى بالمصالح العربية ، وأولوياتها فى عقلنا ، بل ويصدر لنا ترتيبات واولويات أخرى ، لا نلبث ان نتبناها .. ونتبنى مصالحهم ، وبالتالى نجعل من العقل الاسرائيلى فى مرتبة أسمى ، تسمح بفرض آلياته الحركية ، فنتحرك كما يريد هو ، وليس وفقاً لما نريد نحن ..

العقل فى صيرورته الاجتماعية ، هو وحدة استراتيجية تتضمن التعدد ، والعقل العربى لم يتوصل على المستوى الاقليمى والقومى الى صيغة للتواصل الفعال الداخلى والخارجى ومن ثم نشأت الحيرة والتردد واصبح السلوك العربى لا يمكن التنبؤ به .. لأنه لا تزال الهوية موقعها متردد بين القمة والقاع ، بينما لا تغيب هذه الهوية لدى عقل الآخر ، الذى يجاهر بصراعاته الداخلية ، بينما يخجل العقل العربى أن يخرج الاختلاف من الداخل إلى الخارج ، فيسقط صريع العلل النفسية ، فتصبح معوقاته الداخلية اعقد من معوقات الخارج .

هل يمكن القول بأن العقل الانسانى واحد ، لكن مصالح العقل مختلفة بحسب الموقع الاجتماعى والجغرافى ، بين الأغنياء والفقراء ، بين الشمال والجنوب ، وإذا كان الحوار بين الشمال والجنوب لم يثمر نتيجة لسيطرة مصالح الاغنياء ، فهل يثمر الحوار بين محتل الأرض ، وصاحب الأرض ، إلا إذا اتاح صاحب الارض لنفسه أن ينقد عقله ومصالحه ، ومؤسساته التى تعبر عنه ، حتى يتسنى لنفسه أن يحرر عقله من الوعى الشقى التعس ، ويعيد ترتيب أولوياته ، وحين ذاك سيجبر المحتل على تغيير لغة التفاوض ، لان الهوية والوجود ستصبح موضوعاً للعقل يفرض نفسه ، بدلا من الصراخ .

لقد تحول العقل الغربى ، كما يظهر فى المؤسسات ، الى عقل بارد ، لم يتح للعقل الدينى أن يوجد ، إلا بوصفه مسئولية فردية ، مسئولية مضمرة لا يطالها القانون بأشكاله الوضعية ، وصار الإنسان مسئولا عن نفسه ، ولتغرق السفينة ، حتى لو كانت تحمل أطفاله وذويه ، فالعصر قد اقتلع كل شىء من الجذور ، وصارت صورة العقل الوحيدة المتاحة ، والممكن لها التواجد فى الحياة السياسية هى عقل الثروة ، الذى صار يملك السلطة ، لأنه يملك أدوات الاتصال وأشكالها .. وبالتالى يملك التأثير فى الجماهير ، وتضاءلت كل الجوانب الأخرى بجانب هذا العقل ، ومن اجل هذا يتم تقديم ادورنو باللغة العربية ، لأنه قدم هو وهوركهايمر نقداً لعقل التنوير فى كتابهما المشترك الذى يحمل عنوان : جدل التنوير فى وقت ، تتزايد فيه الدعوة لدينا من اجل التنوير ، وكان الوعى العلمى بقضايا الواقع هو وعى مطلق غير مرتبط بشروط اجتماعية وسياسية واقتصادية ، لكى يتحقق التنوير ، دون أن نعى المفهوم التاريخى لمعنى التنوير ، أن نواجه به التعصب والتخلف والدجماطيقية فى الفكر والسلوك ، أليس هذا يتطلب فهم معنى التنوير ورؤية شروط تحققه ، أم هى عبارات تطلق فى الهواء ، وتتحول لشعارات ، وبالتالى يغيب عنها المضمون الحقيقى ، والتعميق التاريخى لمعنى التنوير فى كل مرحلة ، وهذا هو الذى دعا ادورنو الى تقديم نقده لعقل التنوير ، من اجل نقد العقل الأوروبى نفسه .

وهذا الأمر نجده ايضا فى الدعوة للحداثة ، المنتشرة فى الفكر النقدى العربى والابداعى ، دون أن ندرك أن الحداثة كمشروع ثقافى مرتبطة بالشرعية الدستورية ، وحرية الفرد ، وحق النقد المكفول للجميع ، وبالتالى تصبح الحداثة فضاءاً جمالياً له جذور فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، ويصبح الخطاب العربى للحداثة مناقضاً لمفهوم الحداثة ذاته ، ويتحول الأمر لشعار مرة أخرى . وأدورنو قد اتخذ موقفاً مناهضا للفن الذى يدعى الحداثة ، أو يرفعها كشعار ، وهذا يتطلب طرح الاشكالية على نحو نقدى فى اطار الثقافة الغربية ، ومن ثم يمكن الاستفادة منه فى سياق المناقشات الدائرة فى الواقع الثقافى لدينا عن الحداثة وما بعد الحداثة .. فينبغى عدم فصل الحداثة عن المشروع الاجتماعى والسياسى . وهذا الموضوع لنا حديث مستفيض فيه فى كتابنا القادم عن هابرماس الذى اهتم بالخطاب الفلسفى للحداثة .

ولهـذا فـإن تقـديم جماليات ادورنو تكشف لنـا عن البعـد الآخـر في الثقافة الغربية ، أو تقـدم لنـا ثقافة الظـل في الغرب ، لأن الغـرب ليس ثقـافة واحـدة ، وإنمـا عـدة ثقافات متصارعة ، وتقديم الفـكر الغـربي بشكل علمي ، يساعدنا في عـدم الانسياق وراءه ، وإنمـا يعني قـراءة قضـايا الأنـا من خـلال الآخـر .. والفهـم النقـدي للفلسفة المعاصرة ، يبعـد عن المعيارية ، أو دراسة الآخـر من خـلال مرجعية الذات ، وإنمـا توصيف الأفـكار وتقديمها على نحـو يسـاعد في فهمهـا وتفسيرها فيمـا بعـد ، ولاشـك أن هنـاك قاسما مشتركاً في معالجـة قضـايا مشتركة ، يمكن الاستفادة منـه ، فـلا يجب أن نقـع في التوهـم الذي يفترض أن هنـاك شرقـا وغـرباً على نحـو عدائي بينهما ، فهـذا كـان وليـد مرحلة ، تركت جذورهـا في الفـكر العـربي المعاصر ، صحيح ان الغـرب يمـارس تسلطه ، نتيجـة لأنـه الأقـوى ، فيجعل من ثقافته الاطـار المرجعي لفهـم وتقنين ثقـافة الشـرق ، وهـذا توهـم أيضـاً من جانبه ، علنـا لا نقـع فيـه أيضـاً ، مادمنـا نعيبه على الآخـر ..

والتكريس لمفهـوم الشرق والغـرب يؤدي الى مفاهيـم عنصرية ، تفترض سـيادة طـرف على آخـر ، وتعني تبني رؤيـة الآخـر في فهمـه للعـالم ..

الفصـــــل الأول

علـم الجمال لدى النظرية النقــدية

- المصـــر الجمـــالى .
- المخيـلة واليوتوبيـا .
- مجـال الاستطيقا .



لا يمكن تناول نظرية أدورنو الجمالية ، دون تحليل الأفق الجمالي الذي نشدته النظرية النقدية ، بوصفه مجال الحرية المتاح في الحضارة المعاصرة ، حتى تطور الأمر ليصبح الجمالي « Aesthetic » مصدراً رئيسياً من مصادر التحليل الفلسفي للحياة المعاصرة ، وبعداً من أبعاد التجربة الفلسفية ، لدى كل فيلسوف من فلاسفة مدرسة فرانكفورت . والبعد الجمالي يمكن أن يكون مخرجاً من الأزمة التي يعيشها الانسان في الحضارة المعاصرة ، التي تتسم بالهيمنة والتسلط على الفرد ، وتجسدت هذه الهيمنة في الآليات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة .

ولن نكرر هنا ، ما نشر منزاراً عن النظرية النقدية وكيف تكونت ؟ ، وماهي أهم أفكارها الفلسفية ، فهناك احالة في نهاية هذا الفصل للمصادر التي تؤرخ للنظرية النقدية مثل مارتن جاي M, Jay ، وزيما P. V. Zima (١) بالاضافة الى الكتب العربية التي تناولت هذه الظاهرة ، وسبق لي الاشارة اليها في متن بحثي عن الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية(٢) ، فما يهمنا هنا ، هو تحليل للرؤى الجمالية للنظرية النقدية التي ساهمت في تأسيس نظرية أدورنو الجمالية ، فكثير من أفكاره الجمالية هي امتداد لأفكار سابقة لدى والتر بنيامين W, Benjamin ، وهربرت ماركيوز H, Marcuse وماكس هوركهايمر M, Hork Heimer وجورج لوكاتش G, Lukacs وغيرهم من الفلاسفة الذين تحاوروا مع النظرية النقدية ، كما كانت الآراء الفلسفية للنظرية الجمالية رد فعل لما هو مطروح في الساحة الثقافية . فلا يمكن انكار أثر لوكاتش على النظرية النقدية بشكل عام ، والنظرية الجمالية لدى أدورنو بشكل خاص حتى إن أدورنو يتخذ نفس الموقف الذي اتخذه لوكاتش من الحداثة(٣) ويتبنى نفس الأسباب الفلسفية والاجتماعية أيضا التي جعلته يتخذ موقفا برفض شكلا من أشكال الحداثة في الفن .

فهذا الفصل أشبه ما يكون بتحليل للعصر الجمالي ، الذي نمت فيه أفكار أدورنو ، وتأثر بها وأثر فيها .. وتداخلت معها رؤاه سواء بالسلب أو الايجاب .

ـ العصـــر الجمـــالى :

وأهـــم ما يميز هـــذا القـــرن فى الفـــكر الفلسفى اهتمامه بالبعـــد الجمـــالى فى التجـــربة الانسانية المعـــاصرة ، بوصـــفه افقـــا جـــديداً للانسان ، وتنوعت الاتجاهات الجمالية على نحـــو غـــير مسبوق فى الفـــكر الفلسفى ، فـــلم يعـــد البعـــد الجمـــالى أحـــد ابعـــاد التجربة الفلسفية للمفـــكر ، وتاتى فى ذيـــل اهتماماته كتطبيق لمنهجـــه العـــام فى مجـــال الفـــن والخبـــرة الجمالية ، وانمـــا نجـــد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلهـــا بصـــبغة جمالية ، وظهـــرت صـــورة الفيلسوف المشـــارك فى الحياة الثقافية لمجتمعـــه ، ناقـــداً أو محلـــلا للأعمـــال الفنيـــة والأدبيـــة ، ونجـــد هـــذا لـــدى مارتـــن هيدجـــر ، وجـــورج لوكاتش ، وكروتشـــه وديـــوى وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختـــلاف اتجاهاتهم ... ولذلك فإن اهتمـــام أدورنـــو بالنظرية الجمالية هـــو تعبـــير عن المنـــاخ العـــام ، وروح العصـــر التى تـــرى فى الفـــن خلاصـــا من آســـر النظـــام الاجتماعى والسياسى الذى لـــم يعـــد محققـــاً لآمـــال الانسان فى حيـــاة ســـوية تلبى حاجـــاته الروحية والعقليـــة والوجدانية .. فـــاذا كانت الفتـــرة من نهاية القـــرن التاسع عشـــر والربـــع الأول من القـــرن العشرين ، نطلق عليهـــا عصـــر الأيديولوجيا(٤) ، التى كـــانت سائدة فى كتابات المفكرين ، كـــأداة للتحليـــل والنقـــد ، فـــإن العصـــر الجمـــالى هـــو الصـــورة التى حـــلت محـــل الأيديولوجيا ، التى انتهى عصرهـــا ، وصارت نوعـــاً من التفـــكير التبسيطى الذى يختـــزل علاقات الموضوع المدروس فى عناصر محـــددة ، ويقـــوم على افتراض مســـبق . وهـــذا ما حـــاولت مدرســـة فرانكفورت تجنبـــه وتوجيـــه النقـــد إليـــه(٥) .

ولابـــد أن نشـــير الى الاتجاهات الجمالية فى القـــرن العشرين ، التى خلقت مناخـــاً عـــاماً يمكن أن نطـــلق عليـــه العصـــر الجمـــالى .

ولا يمكن اختصـــار جماليات القـــرن العشرين وتصنيفها فى عـــدة اتجاهـــات محـــددة ، لأن تعـــدد وجهـــات النظـــر وتعقدهـــا يجعـــل من الصعب أن نحـــدد قائمـــة واضحة بعـــلم الجمـــال فى القـــرن العشرين ، وهـــذا مرتبط بتحليـــل الاتجاهات الفلسفية المعـــاصرة التى تندرج تحتهـــا هـــذه الـــرؤى الجمالية . لكن يمكن أن نحـــدد اتجاهين رئيسيين فى عـــلم

الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفنى باعتباره العنصر الرئيسى فى العمل الفنى ، ويطلق على هذا الاتجاه « الجمالية العلمية » لأنه يحاول البحث فى تقنيات الشكل والتكنيك والأسلوب ، والأدوات الوسيطة فى الفن ، مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كتل اهتمام بعنصر من العناصر السابقة اتجاها متميزا ، مثل « السيميوطيقا » التى تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظاماً من العلامات ، يعبر عن الأفكار ومن مؤسسيه بيرس ودى سوسير . وهذه الاتجاهات اللغوية تأكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشكل يتيح استحداث أدوات جديدة لمباحث البنية اللغوية ، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية فى الأدب .

أما الاتجاه الثانى فنجده يتمثل فى الميل نحو الذاتية فى تفسير مشكلات العمل الفنى ، وهى التى تستلهم أعمال كانط وشيلنج وشوبنهاور فى تفسير العمل الفنى .

والى جانب هذين الاتجاهين الأساسيين تتفرع اتجاهات كثيرة ، منهنا علم الاجتماع الجمالى ، الذى يرجع علم الجمال كعلم وضعى الى مختلف العلوم الانسانية ، ويمكنه من استخدام مناهجها ، دون أن يخضع خضوعا كاملا لأى منها ، ونلتقى فى هذا الاتجاه البنيوية التى تريد أن تكون نموذجاً محتملا للعلوم الانسانية ، من خلال دراستها لتكوين البنية ، وتغالى بعض الاتجاهات المعاصرة الى الحد الذى تعتبر المبدع فى بعض أشكال الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو وحده الذى يستطيع أن يبدأ بأثره الفنى ، إذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلى . وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية كثيرة مثل فينومينولوجيا علم الجمال التى تهتم بتجربة القارئ أو المتلقى ، وتحاول تفسيرها وفق منهجها(٦) .

ومن الاتجاهات التى قدمت نقداً للفكر الجمالى السابق طوال العصور الماضية ، اتجاه الجمالية الماركسية ، والمقصود به تلك المدارس الفلسفية التى اتخذت من الماركسية اطاراً مرجعياً لها من الناحية المنهجية والمعرفية ، وحاولت تأسيس نظرية جمالية فى الماركسية ، لاسيما أن ماركس وانجلز لم يقدما سوى دراسات محدودة ، وكتابات

قليلة(٧) . وهذا الاتجاه هو الذى جعل هربرت ماركيوز يقدم على دراسته الشهيرة « البعد الجمالى » الذى قدم فيها نقداً للنظرية الجمالية الماركسية ، وسوف نتناوله بالتحليل . وتطور الأمر بعد ذلك من خلال هذا النقد لتقديم نظرية جمالية لدى أدورنو ، وتقديم منهجاً لتحليل النصوص الأدبية ، يسمى منهج البنيوية التكوينية أو التوليدية ، أو علم اجتماع النص الأدبى ..

وهذا الاتجاه حاول أن يقدم منهجاً اجتماعياً فى دراسة الأعمال الفنية ، وهذا لا يعنى إقحام المجتمع فى دراسة الفن ، ولكن يحاول الاجابة عن مكانة المجتمع من الفن ، وهل من الممكن رد الأعمال الفنية اليه ؟ رغم ما بيهما من اختلاف .. وماهى علاقة الفن بالايديولوجيا والجماعة البشرية واللغة ، والعلوم الانسانية واليوتوبيا ؟ هذا هو موضوع كتاب أدورنو « النظرية الجمالية » .

ونقطة البداية فى النظرية الجمالية الماركسية تستند الى جماليات هيجل ، إذ حاول هيجل فى مشروعه الجمالى أن يلم بصيرورة المجتمعات الانسانية ، من خلال تحليل تفاصيل الأدوات والأعمال الفنية التى نتجت من خلال تقسيم العمل ، والحياة اليومية ، وتطور هذا الى ادراك الصلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية ، وإتضح هذا فى دراسته لفن الرسم الهولندى فى القرن السابع عشر ، فهو يرى أن أشكال الرسم الهولندى تجسد جوهر الحياة التى يعيشها البشر ، وعلاقاتهم مع الطبيعة(٨) وهذا ما توسع فيه جورج لوكاتش فى تحليلاته الفلسفية واعتبر أن الشكل هو العنصر الاجتماعى فى الفن ، ورصد آليات البناء الروائى بوصفها تجسيداً لآليات التبادل فى المجتمع ، من خلال تحليله الفلسفى لمفهوم الانعكاس على أساس من فكرة الكلية الهيجلية ، وخلصه بذلك من التبادل الميكانيكى بين الواقع والفن ، وأتاح للفن حرية فى التقاط الجوهرى ، وانعكاس روح العصر بالسلب أو الايجاب فى العمل الفنى .

لكن الاتجاهات الجمالية تجاوزت هيجل وماركس فى تحليلهما للفن ، فكلاهما كان يرى ذروة الفن فى الفن الإغريقى ، وهذا معيار ينتمى للماضى فى تفسيره لمعنى « القيمة » فى الفن ، ولا يستطيع ادراك العلاقة الجديدة بين الفن المعاصر ، وبين الحياة الحديثة . وهذا

ما نجـده لـدى بريشت ولوكاتش وجولدمان ، وولتـر بنيامين وهـربرت ماركيوز أدورنـو ، بـل إن انجـازاتهم الرئيسية قـامت علـى نقدهـم للتصورات التى قدمهـا بليخانوف (١٨٥٦ ــ ١٩١٨) عن الفـن ، فهـذا النقـد السلبى ساعدهم فى تقـديم أسـئلة ايجابية عن الفـن وموقعـه من الحيـاة المعـاصرة ، وآفاقـه المختلفـة .

فلقد كـان بليخانوف يرى فى الأدب والفـن مرآة للحياة الاجتماعية ، فالنتـاج الفنى لديـه ظواهـر أو اعمـال ناتجـة عن علاقات اجتماعية ، بـل ويمكننـا نقـل النتـاج الفـنى من لغـة الفـن الى لغـة عـلم الاجتمـاع ، وهـذا ما نجـده لدينـا فى كثـير مـن التحليلات النقـدية والجمالية للأعمـال الفنيـة ، التى تخلط بين تفسـيرها الأيديولوجى للعمل الفـنى ، وبين عـلم الاجتمـاع الجمـالى ، الذى يـرى فى النـص ــ طبقا لمدارسـه المعاصرة ــ كـوناً مستقلا ، أو بنيـة متجـاوزة للواقـع .. ولا تحيـل اليـه ..

ولهـذا قـدم بليخانوف تمييـزا بين الحـكم الجمـالى بشكل عـام وهـدف الفـن النفعى للواقـع ، وهـو متـابع لماركس فى هـذا لتمييزه بين التقـويم الجمـالى وقصـدية الفـن ولكن تروتسكى قـدم جـبرية كليـة للفنـان ، ولـم يربط الفـن بالآنى واللحظى ، وانمـا ربط الفـن باستشراف التجـارب المستقبلية المتعـددة للانسان ، وبابداع الفـن لصور مختلفـة عن تلك التى يحياها المـرء فى حياته اليومية ، والسبب الذى جعل تروتسكى يقـدم رؤيـة مغايرة للفـن ، هـو انـه كان يرى أن ديكتاتورية البروليتاريا ليسـت إلا مرحـلة عـابرة فى تاريخ المجتمـع ، يتوصل بعدها الى صـيغة من الديمقراطية ، تمكن كـل الاتجاهات من التعبير عن نفسها والمشاركة فى الحيـاة السياسية . ولذلك حـاول تروتسكى الدفـاع عن حـرية الابـداع ضـد الاستبداد الفكرى الذى حـول الماركسية الى عقيدة دوجماطيقية ، ورفض تبعيـة الفـن للحـزب السياسى ، وبين انـه من الحمـاقة اعتبـار الفـن الجيـد هـو الذى يتخـذ من العـامل موضوعه الوحيـد ، أو أن نطـلب من الشعراء وصـف مدخنـة مصـنع(٩) .

وبين انـه لا يجب الحكم على النتاج الفنى تبعـا لمبادىء الماركسية ، وإنمـا نحـكم على نتـاج الابداع الفـنى استنادا الى قوانينه الخاصـة اى قوانين الفـن .

وهكذا نشأ اتجاهان فى الماركسية ، فنما عن تعارض بين التفسير وتقييد الفن ، وقد ظهر هذا التعارض فى التطبيق على مختلف حقول الفن الثقافية . فبينما لا يجد عالم الجمال الماركسى صعوبة فى تطبيقه لمنهجه على الأدب ، فإنه يجد صعوبة بالغة فى فن الموسيقى ، الذى يجعله كنانط فى أدنى مرتبة فى ترتيب الفنون ، بينما يحتل لدى شوبنهاور أسمى مرتبة فى تصنيفه للفنون ، ذلك لأن طبيعة الموسيقى ، البعيدة عن انتاج المعنى الجاهز ، تجعلها تابى على كل تفسير سياسى(*) .

وهذه الصعوبة ذاتها يجدها فى الفنون البصرية ، مثل السينما : فكيف يمكن تفسيرها ، دون الوقوف على هذه اللغة البصرية ، التى تتجاوز التعليم الأيديولوجى ، وتصوير الحياة واستنتاج القيمة الاجتماعية ، فاللغة البصرية ، مرتبطة بتقنيات المونتاج ، والمشاهد التشكيلية ، لا يمكن تقييدها بمفهوم مسبق ، والا اخرجت لنا سينما ساذجة ، فالمخرج مؤلف موسيقى ، من خلال الصور ، والفنون الاخرى . وكذلك فن التصوير ، الذى لا يشتد فيه حضور الموضوع ، على النحو الذى نجده فى الآداب التى تعتمد على اللغة ، وهى الأداة الأعم ، والأكثر دقة فى التعبير الانسانى ، ولا تستطيع الوسائط المادية الاخرى فى الفنون — مثل الجص والرخام ، والمعدن ، واللون والموسيقى — أن تنافسها من هذه الناحية .. ولذلك فالأعمال الفنية بما فيها الأدب لديها ذلك التأمل فى الأشياء المستقلة عن العقل ..

ولهذا فإن العصر الجمالى فى النصف الثانى من القرن العشرين ارتبط بفنون بعينها ، ولم يعد مقبولا ، تقديم نظرية جمالية (استطيقية) لمجمل الخبرة الفنية ، ومستوياتها ، وإنما لابد أن يكون هذا الحديث متعينا ، بمعنى أن يكون مرتبطا بفن من الفنون . فكان من المألوف أن يقدم المفكر فلسفة جمالية « لكل » الفنون ، دون أن يراعى الفروق النوعية بينها وطبيعة كل منها وقد ساعد على ذلك المعيار القيمى المطلق الذى كان ينطلق منه

(*) لعل هذا الطابع الخاص للموسيقى ، هو الذى جعل جدانوف يطلب من الموسيقيين أن يتخلوا عن الصورية ، ويهملوا السيمفونيات التى يرى أنها تفتح بابا للغموض ، وأن يبدعوا أوبرا ، وأغنيات ..

المفكر ، ولم يعد مقبولا ، وبالتالى بدأ يظهر علم الجمال الأدبى ، وعلم جمال السينما ، وعلم جمال التصوير ، والنحت والعمارة ، والموسيقى ، وهكذا ، وتقدم كل استطيقا توصيفا للخبرة الجمالية المرتبطة بهذا الفن فى عناصره الثلاث ، الفنان ــ العمل الفنى ــ المتلقى •

ولكن البعد الذى جعل من الجمالية الماركسية مصدرا من مصادر النظرية ــ النقدية فى رؤاها الجمالية ذلك البعد الجدلى الذى يتمثل فى المنهج الذى يقيم علاقة معقدة بين النتاج الفنى والحياة الانسانية ، وتطوير هذه العلاقة فى اتجاه يقوم على نقد النظم الشمولية ولعل الحوار الشهير بين بريخت ولوكاتش قد ساهم فى تمهيد المناخ لدراسات تتجاوز البعد الواحد فى ادراك الظاهرة الجمالية . فاذا كان الفكر الجمالى منذ كانط يقدم تحليلا فلسفيا لنشاط الانسان الجمالى كنشاط متخيل ، فان الماركسية تقدم هذا أيضا ، لكن الفرق الجوهرى بينهما ان كانط كان يتوقف عند الذات الفردية ، بينما تحلل الماركسية الانتاج الانسانى فى سبيل تحسين شروط عالم يبحث عن ايقاعه الداخلى ، وتشترك الجمالية الماركسية مع الاتجاهات السابقة فى أن الفن ليس استعادة لما سبق أن شاهدناه أو تقليدا أعمى لما سبق أن وجد ، بل خطة رمزية تطل على المستقبل وتكشف بالتالى عن امكانات الانسان المبدعة ، ولكن الماركسية كانت تحاول الكشف عن المعنى أو الدلالة أو المغزى من العمل الفنى ، بينما حاولت الاتجاهات الأخرى توصيف امكانات العمل الفنى وبيان موقعه من مجمل التجربة الانسانية .

ولعل التفاوت الممكن بين التطور الاقتصادى والتطور الثقافى ، هو الذى كشف قصور هذه النظرية ، لأنه ينطوى على امكانية التناقض بين الانسان والفنان ، بمعنى أنه لا يمكن رد العلاقات الى بعد واحد يتمثل فى العلاقة بين البناء الفوقى الذى يتأثر بالشروط التى أتاحتها البنية التحتية . وقد استطاع جورج لوكاتش أن يتجاوز هذه الاشكالية فى الجمالية الماركسية ، وذلك حين أعاد صياغة قضية المضمون ، التى كانت الماركسية توليها اهمية كبيرة ، ورأى وحدة الشكل والمضمون هى التى ينبغى أن تبرز لتجاوز هذه الاشكاليات التى تنم عن وعى زائف ، ينطلق من المجرد ، وليس من الوعى الممكن ، ولهذا يميز

لوكانتش بين الانعكاس العلمي والانعكاس الفني . فالأول يقدم صورة تصورية للواقع ، فى حين يصور الأخير الواقع من خلال المخيلة ، وهذا يعنى أن الفن لا ينشأ اذن عن مجرد ادراك حسى بل عن ادراك حسى وقد صورته المخيلة ، وبالتالى فهو صورة ايمائية ، تعتمد على التمثيل الحكائى وليس التصور(١٠) ، فيكون تصوير جمالى للواقع هو ملىء بالانفعالات ، بحيث تصبح الانفعالية عنصرا مؤلفا ضروريا فى التكوين الفنى . وهذا ما استخدمه أدورنو أيضا فى تحليلاته ، وعمقه بالاستعانة بالتحليل النفسى الاجتماعى .

ـ المخيلة واليوتوبيا :

اهتمت النظرية النقدية ، بدراسة الخيال ، وعلاقته بالواقع ، بهدف فهم الانسان من الناحية النفسية والاجتماعية ، وموقع ملكة المتخيلة من البناء الانسانى الكلى وطبيعتها ومدى ارتباطها بالواقع ، والانسان فى مجمل انشطته يرتبط بالواقع ، على نحو أو آخر ، غير أن فرويد يشير الى المتخيلة باعتبارها القيمة العقلية الوحيدة ، التى لاتزال حرة الى حد بعيد تجاه مبدأ الواقع(١١) ، ولكن الاعتراف بالنشاط الذى يقوم على الخيال بوصفه عملية عقلية لها قوانينها الخاصة ، وتخضع لنظام قيمى خاص ، ليس جديدا فى علم النفس ، وفى الفكر الفلسفى ، فلقد سبق لكانط فى نقده لملكة الحكم ، أن بين الاختلاف بين العقل النظرى والعقل العملى من جهة وملكة الحكم من جهة ثانية ، ولكن اسهام فرويد يتمثل فى ابراز نشوء هذه الصيغة من صيغ الفكر ، واستبعادها لمبدأ الواقع ، فهذه الملكة مهمتها نسج التصورات الخيالية التى تبدأ من لعب الطفل ، كنشاط حر ، وتستمر الى المراحل المتأخرة كحلم يقظة ، ويلغى اعتماده على الموضوعات الواقعية ، ولقد فرويد قد التقط هذا البعد من فلسفة شيلر حول نظريته الجمالية التى ربطت بين اللعب كنشاط جمالى وبين الحرية(١٢) ، والمتخيلة هى اداة الانسان ضد القمع ، الذى يسيطر على الانسان من خلال الواقع ، الذى يشتد حضوره فى البناء المنطقى العقلى ، ولذلك فإن العلاقات التى تقيمها المتخيلة مختلفة عن تلك التى يقيمها النشاط المنطقى ، والتى

يهمه المطابقة بينهما وبين الواقع ، بينما تسعى المتخيلة للتحرر من آسر العقل المنطقى الذى يخضع لعلاقات الواقع ، ولهذا ترتبط المتخيلة بالحلم لانها تحتفظ ببنية النفس قبل تنظيمها من منظور الواقع ، ويحتفظ بصورة الوحدة بين العام والخاص ، فالخيال ، أو المتخيلة(١٢) نشاط انسانى حر ، لأنه لا يهتم بالمردود الذى يعود عليه من جراء نشاطه ، بينما الملكات الأخرى العقلية تتحرك وفقاً لقوانين الواقع ، لانها مرتبطة بالمردود الذى يعود عليها ، وبالتالى فهى تعمل وفقاً لهذه الغاية ، ولهذا يستخدم الانسان حواسه ، وغرائزه بشكل قمعى ، ويكبت ما لديه من رغبات ، لكى يتسنى له الحصول على المردود الذى يريده من افعاله ، حتى لو أدى هذا الى حذف ذاته كفردية متعينة ، لها ارتباط بالكل التى تبغى التوحد معه ، ولهذا يدافع التخيل ضد هذا السلوك السائد فى حياة الانسان ، لانه عملية عقلية مستقلة ، تتمتع بقيمة حقيقية خاصة ، وهى تجاوز الواقع الانسانى المتناقض .. بل إن التخيل يحاول تحقيق هذا التوافق بين الفرد والكل ، بين الرغبة وتحققها ، وبين السعادة والعقل عن طريق الحلم اليوتوبى ، الذى قد يستند الى الوهم ، ولكن حقائق التخيل لا تتجسد الا إذا تجسدت فى اشكال ، والخيال الذى لا يتحول الى شكل ، بحيث يمكن ادراكه وتفهمه فانه لا ينتقل الى مجال الفن لأن الشكل ينقله الى الموضوعية ، بل يبقى اسيراً للذاتية الضيقة التى لا يمكن فهمها أو ادراكها ، وبالتالى لا يمكن تحقيقها فى الواقع ، أو نقلها للغير من خلال التجربة الجمالية للعمل الفنى .

فالخيال حين يقدم شكلا ، فإنه يقدم صورة من صور الوعى بالواقع التى تتجاوز المكبوت والمقموع ، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية ، وهكذا فإن الخيال يقودنا الى الاستطيقا . فنعثر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحس والعقل الخيالى الذى كان قد كبت بواسطة منطق المردود ، الذى يسيطر على الانسان ويكبت هذا الجانب من ملكاته . فالفن هو رجوع ما كان مكبوتاً بأجلى صورة ، وليس ذلك على المستوى الفردى فحسب ، ولكن على المستوى التاريخى الجماعى ايضاً ، لأن التخيل الفنى يعطى للتذكر اللاشعورى صورة التحرر الذى قمعه قوانين الواقع التى تهتم بالمردود المادى المباشر .

وقد أوضح أدرنو هذا في كتابه « فلسفة الموسيقى الحديثة » حيث بين أن الفن ـ تحت سيطرة مبدأ المردود الواقعي ـ يعارض المؤسسات القمعية بصورة الانسان من حيث هو ذات حرة ، ولكن الفن في ظروف اللاحرية لا يستطيع أن يقدم صورة الحرية إلا بوصفها نفياً للاحرية . فالعمل الفني الحقيقي يسعى لنفي استلاب حرية الانسان ، وذلك عن طريق تأكيد الشكل الاستطيقي ، لأن قوانين هذا الشكل تنفي القوانين المضادة للحرية(١٤) .

وليست مهمة الفن نقد الواقع ، وقوانينه ، التي تقوم على مبدأ المردود ، لأنه إذا قام الفن بذلك ، فإن هذه المهمة تحمل ـ في ذاتها ـ فشلها الخاص ، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية ، وإذا ارتبط بمضمون الواقع ، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه . فلكي يحقق الفن نفي الاستلاب واللاحرية ، فإنه ينبغي أن يظهر اللاحرية في الفن ، بوصفها الواقع الذي تم تجاوزه والتحكم فيه ، وهذا التحكم يجعل الواقع يخضع لمعايير جمالية ، أي يخضعه لمعايير التخيل الانساني ، وبالتالي يحرم الواقع من حضوره المكثف لدى الانسان كواقع موجود لا يمكن تجاوزه .. فالقيمة المشروعة للتخيل الجمالي لا تخص الماضي وحده ، ولكنها تشمل المستقبل أيضا ، لأن أشكال الحرية والسعادة التي يثيرها الفن ، تميل الى تحرير الواقع التاريخي ، فهو في رفضه قبول التحديدات المفروضة على الحرية ، كأشياء نهائية ، من قبل قوانين الواقع ، تقوم الوظيفة النقدية للتخيل بتقديم عالمها الخاص .

وقد تابع هربرت ماركيوز آراء أدورنو هذه ، وذكرها في كتابه ايروس : الحب والحضارة ، فبين أن رفض الفن للواقع ، هو صورة احتجاج على القمع غير الحتمي(١٥) ، ويسعى الفن ـ عبر صوره وأشكاله الجمالية للكفاح من أجل تحقيق الشكل الأصلي للحرية وهو الحياة بدون قلق ، فالانسان في حياته اليومية الواقعية ، يساوره القلق بكل اشكاله وأنواعه على كل جانب من حياته ، والفن هو الوحيد القادر على تحقيق هذه اليوتوبيا ، التي يختفي فيها هذا القلق ، فالعقل الجمالي ، إذا صح هذا التعبير ، هو عقل ينفي العقل الذي عبر عن نفسه في عقلانية مبدأ المردود ، فهو الصورة الوحيدة للعقل التي يتعامل بها الواقع ، وقد انتقل

هـذا المبـدأ الى المؤسسات ، واستخدم العقـل كـأداة لتنفيذ برامـج هـذه المؤسسات طبقـاً لمبدأ المـردود ، وتحـول العقـل بالتـالى الى أداة للقمـع وكبت الحـرية ، فالتقسيم الاجتماعى للعمـل يهتـم بمـدى ما يقـدمه هـذا التقسيم من نفـع للجهـاز الانتاجى القـائم ، اكثـر ممـا هـو لصالح الفـرد ، وأصبحت الانتاجية ـ وهى غـاية مبـدأ المردود ـ غـاية فى ذاتهـا ، رغـم انهـا بدات كوسيلة لسـد حاجات الانسـان ، والتقليـل من العـوز .

وهـذا ليس مرتبطـاً بالنظـام الراسمالى فحسب ، وإنمـا نجـده ايضـاً فى النظـام الاشتراكى ايضـاً .. ولهـذا فـإن العقـل الجمـالى يسعى الى اكتشاف مبـدأ جـديد للحيـاة ، خـارج مبـدأ المـردود ، الذى تحـول لبنيـة عقليـة للعصـر ، جعلت من هوركهايمر وأدورنـو يوجهان نقدهمـا للعقـل المعـاصر(١٦) ، ويدعـوان الى نقـد العقـل لذاتـه ، ليعـاود دوره فى السيطرة على الطبيعـة والتحكم فى تخويلها الى محيـط طبيعى ملائـم لنمـو الانسان واطـلاق الطاقـات الكامنة فيـه ، وتحقيق الحرية ، ولكنه فى عصرنا الراهن تحـول العقل الى اداة مضادة للحرية ، وأصبح أداة فى يـد تكنولوچيا انتاج الأدوات ، لتنميـة الانتاج والاستهلاك ، تحت وهـم تطـوير الحضـارة الانسانية ، بينمـا الحضـارة الحقيقية ، ليسـت فى عـدد السيارات واجهـزة التليفزيون والطـائرات ، فهـذا تبـرير لتواتر القمـع واستمراره ، وهـو ما يقـوم على مبـدأ المـردود ، وإنمـا الحضـارة هى تحـرر الانسـان الاستبطانى والخارجى من سيطرة الأشـياء غريزياً وعقليـاً ، بحيث يشـارك الانسـان فى تعـديل تقسيم العمـل ، وتعـديل صـورة الحيـاة اليومية التى يتبناها بحيث يمـكن أن يحـرر جـزءاً من وقت الانسـان وطاقته لكى تنطلق ملكاته فى ممارسة حـرة خـارج مجـال العمـل الاستلابى .

فالآلية التى تسيطر على حيـاة الانسان المعـاصر ، تجعـله يدور فى دائـرة جهنميـة تمتص وقتـه ـ وهـو كـل وجـوده ، لأنـه يساوى عمـره ـ وطاقتـه فى مجـالات مضـادة لحريته على المستوى الوجـودى والطبيعى ، ودون أن تترك لـه مسـاحة لكى تعين حريته .. وبالتـالى فـلا يمكن تجـاوز مبـدأ المـردود ، عن طـريق التـأمل ، ومزيـد من وقت الفـراغ ، ولا عن طـريق الوعـظ ، والارتفاع بالوجـود الإنسانى والرفـع من مستوى معيشته ، فمثـل هـذه الأفكار تنتمى الى المجـال

الثقافى التابع لمبدأ المردود ذاته ، وإنما يتم عن طريق اعادة توجيه الصراع على الوجود ، لأن هذا سيتضمن تحويلا جاسما لهذه الحركية ، وهذا لن يتأتى إلا بنقد مبدأ المردود ، واكتشاف صيغ اخرى للحياة عن طريق التخيل ، لأنها تتضمن حرية الرفض ، وهى اداة معرفية لليوتوبيا المعاصرة ، التى تخرج عن نطاق العقل القمعى النظرى والعملى .. وقد نجد هذا فى تاريخ الانسانية فى نقدها لكل مرحلة من خلال « ابطال الثقافة » الذين ظلوا عبر التخيل ، يرمزون الى المواقف والأفعال التى حددها مصير الانسانية ، ونجد هذا فى صورة بروموثيوس ، وديونيزيوس اللذين يرتفعان بالانسان فوق الزمن .

هذا التحول يتم حين يتحول التعب الى لعب ، والانتاجية القمعية الى انتاجية حرة ، وهو التحول الذى ينبغى أن يسبقه الانتصار على الحاجة (الفقر) ، فهذا هو العامل المحدد للحضارة الجديدة التى ينبغى أن ينشدها الانسان فى عالمنا المعاصر ، وهذا يجعل من النظرية النقدية مستفيدة من الأساس الماركسى لنقد المجتمع الراسمالى ، لكن أدورنو يعمق هذا ، ويقدم نقداً للمجتمع الاشتراكى ايضاً . وحين نقل الجمالية من المجال الاجتماعى الى افق أوسع ، وهو المجال الثقافى ، ابرز علاقة الفن بأدوات الاتصال ، واشكال السلطة فى المجتمع .

— مجال الاستطيقا :

(تاسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)

إن الاستطيقا تفقد حريتها حين تدعى لذاتها وظيفة واقعية ذات تاثير فى حل مشكلات الواقع بشكل مباشر ، فالاستطيقا تحاول عن طريق الاشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع ، وتجسد عالماً حراً . وبالتالى فإن مجال الاستطيقا ليس معيارا لصحة اى مبدأ فى واقع ما ، وهى كالتخيل — لا واقعى — فى ماهيته ، ولكن ينازع البعض الى القول بأن الاستطيقا يمكن أن تلعب دوراً فى الحياة ، عن طريق الاعلاء والزخرف الثقافى ، أو باعتبارها اهواء شخصية ، فالوجود الجمالى بهذا المعنى اقل مرتبة امام محكمة العقل

النظـرى والعمـلى ، ولكن هـذا التصـور تابـع للقمـع الثقـافى ، الذى يزيـد ان ينسـوق كـل شىء وفقـاً لمبـدأ المـزدوذ ، بحيث يكـون داخـل البنـاء وليس خارجـه .

ولهـذا لابـد علينـا أن نحـدد الدلالة الأصلية لدور الاستطيقا فى تاريخ الفـكر الفلسفى ، ليتسنى لنـا ادراك الدور الذى قامت بـه النظرية النقـدية فى مجـال الاستطيقا(١٧) .

وتسـتند النظـرية النقـدية فى تحليلاتها لمجـال الميتافيزيقا الى فلسفة كـانط الذى وجـد فى الاستطيقا ملـكة ثالثـة تقيـم وسـائط العلاقات بين العقـل النظـرى والعقـل العمـلى ، بمعنى أنهـا تقـدم حـداً أوسـط بين مجـال الطبيعة ومجـال الحـرية رغـم انـه يخلط بين الدلالة الأصلية لكلمـة الاستطيقا التى تنتمى الى الحـواس ، وبين تطبيقـه الجـديد ، الذى ينتمى الى الجمـال خاصـة فى مجـال الفـن ، وفى كتـاب (نقـد ملكة الحـكم) لا يظهـر مجـال الاستطيقا ، إلا بوصفه الملكة الثالثة للفـكر ، ولهـذا تبـدو وظيفـة الاستطيقا رمـزية ، ويظهر هـذا واضـحاً فى الفقـرة رقـم (٥٩) من كتـابه السـابق الذكـر ، حيث يـرى فى الجمـال رمـزاً للأخلاقية(١٨) ، فالأخـلاق لديـه هى مجـال الحـرية التى تتجسـد فى قـوانين تفرضـها على ذاتهـا ، والجمـال يرمـز الى هـذا المجـال بقـدر ما يبـرز بشـكل حـدسى واقـع الحرية . ولهـذا فالاستطيقا تشـكل لـدى كـانط مكـاناً مركـزياً بين الحساسية والأخـلاق . وقـد أوضـح كـانط الشروط الواجب توافرها فى الاستطيقا الترانسندنتالية ، من خـلال تحليلـه للحساسية ، والفهـم ، وعلاقتهما بالتخيـل والادراك فى كتـابه « نقـد العقـل النظـرى الخـالص » ، كمـا أوضـح الوظيفة الجمالية فى « نقـد ملكة الحـكم » . وقـد أبـرز هيدجر الدور المركـزى للوظيفـة الجمالية فى مجمـل مذهب كـانط الاستطيقى بين الحساسية والأخـلاق(١٩) .

فالتجربة الأساسية فى مجـال الاستطيقا هى التجـربة الحسـية ، ذلك لأن الإدراك الجمـالى هـو فى جوهـره حـدس ، وليس تصـورا ، وتقـوم طبيعـة الحساسية على « بعـد الاستقبال » ، بمعنى أن الادراك الجمـالى يحـدث نتيجـة للأثـر الواقـع على الحـواس من قبـل الموضوعات المعطـاة ، ولهـذا فـإن تصـور موضـوع مـا فى شـكله

الخالص ، هو أمر « جميل » لأنه من انتاج التخيل . وهو تخيل جماعي مبدع ، ذلك أنه ينشىء الجمال في التركيب الحر الذي يتميز به . وخلال التخيل الجمالي تصنع الحساسية المبادىء الصحيحة بصورة كلية لنظام موضوعي . والمقولتان الأساسيتان المحددتان لهذا النظام ، هما « الجمال غاية في ذاته » ، « والجمال يبدع قانونه الخاص » وهاتان المقولتان تدلان على جوهر نظام لا قمعي وخاصيتهما المشتركة هي تحقيق المتعة الجمالية عن طريق اللعب الحر الملكات المحررة عند الانسان ، وقد انتزع شيللر من المفهوم الكانطي تصور جديد للحضارة .

ففي استطيقا كانط ، نجد الشكل يحتل موقع الصدارة ، لأنه أيا كان الموضوع الجمالي « شيئا أو حيوانا أو انسانا » فإنه لا يتم الحكم عليه — جماليا — وفق منفعته ، أو غايته ، وإنما يؤخذ كغاية في ذاته ، وبالتالي يهتم المبدع بأبعاده الداخلية ، ففي التخيل الجمالي ، يتم تصور « الموضوع الاستطيقي » بوصفه موضوعا حرا من جميع العلاقات والخصائص التي تربطه بغيره ، أي بوصفه كائنا هو ذاته حرية .

ولهذا تختلف التجربة الجمالية عن تجربة الحياة اليومية كلية ، لأن التجربة اليومية ، تهتم بأي موضوع من زاوية منفعته ، وكوسيلة لقضاء حاجة مباشرة ، وكذلك تختلف التجربة الجمالية عن التجربة العلمية ، المرتبطة بنسق مفاهيمي منسق ، بينما التجربة الجمالية تدع الموضوع يكشف عن وجوده الحر ، لأنها تعتمد على التخيل ، فتغدو كلا من الذات والموضوع أحرارا بمعنى جديد ، ويترتب على هذا التغير الجذري في الموقف من الوجود ، صفة جديدة للمتعة الجمالية التي يصنعها الشكل الذي يتكشف الموضوع من خلاله الآن(٢٠) ، ذلك أن شكل الموضوع الجمالي الخالص ، يستدعي وحدة في الكثرة ، وتوافقا بين الحركة والعلاقات التي تعمل حسب قانونه الداخلي الخاص ، فتصبح تجليا خالصا ، ويتفق التحليل مع الدلالات الادراكية للحساسية « ادراك العالم من خلال الحواس ، التي تعتمد في بنيتها على الزمان والمكان » ، وهذا التوافق يقيم انسجاما بين الملكات العقلية ، وهو نتيجة للانسجام الحر للموضوع الجمالي .

والنظام الجمالي ، أو الانسجام « Harmony » يحدث نتيجة

للنظام الذى يحكم لعب التخيل ، والقوانين التى ينتظم من خلالها الموضوع الجمالى هى ذاتها حرة ، لأنها ليست مفروضة من أعلى، وهى غير مرغمة على تحقيق أهداف معينة ، وهى بالتالى الشكل الخالص للوجود ذاته ، ولهذا فإن التطابق مع القانون الجمالى نربط بين الطبيعة والحرية ، اللذة والأخلاق .

وهكذا يتبين لنا أن النظرية النقدية استندت الى فلسفة كانط ، التى تقوم فى بنيتها الجوهرية على نقد التفكير الفلسفى وتأسيس رؤى جديدة ، وهذا (النقد) هو قاسم مشترك بينهما . . وقد حاول فلاسفة مدرسة فرانكفورت دفع محاولة كانط الى أقصى مدى ممكن فى نقد المبدأ الذى تقوم عليه الحضارة المعاصرة ، وهو مبدأ المردود ، وقد ربطوا هذا بالجمالى ، حين تبنوا مفهوم كانط عن مجال الأستطيقا بوصفها الوسط الذى تلتقى فيه الحواس بملكة الفهم ، ويتحقق هذا التوسط عن طريق التخيل ، وبذلك يظهر السعى الفلسفى لايجاد وسيط فى المجال الجمالى بين الحساسية والعقل ، بوصفه الطريق نحو اعادة التوافق بين الوجود الانسانى والمحيط الطبيعى والاجتماعى المنفصلين عن طريق مبدأ الواقع القمعى .

ويتضمن التوافق الجمالى تعزيز الحساسية الجمالية لأنها تعارض طغيان العقل .

وقد حاول فريدريك شيللر فى كتابه « رسائل حول التربية الجمالية للانسان » (١٧٩٥) ، الذى كتبه تحت تأثير كتاب « نقد ملكة الحكم » لكانط ، الى البحث عن مبدأ جديد للحضارة ، يستند الى القوة التحريرية للوظيفة الجمالية(٢١) .

وساهم شيللر فى تأكيد استقلال هذا العلم « الاستطيقا » الذى يصور الموضوعات دون أن تكون حاضرة ، وانما يتخيلها ، ولم تكن هناك ثمة استطيقا ينظر اليها كعلم يتعلق بالخبرة الحسية ، يقف نداً للمنطق بوصفه علماً للفهم التصورى ، ولكن منذ حوالى القرن الثامن عشر ، ظهرت الاستطيقا بوصفها نهجاً فلسفياً جديداً ، لنظرية الجمال والفن ، ويعتبر الكسندر باو مجارتن A, Baumagraten أول من عرف اللفظ فى استخدامه المعاصر ، ولكنه تغيرت دلالته من الاتصال بالحواس فحسب الى الاتصال بالجمال والفن .

والتاريخ الفلسفي لكلمة الاستطيقا يبين - من منظور مدرسة فرانكفورت - المعالجة القمعية التي تلقاها التجربة الحسية ، وتنسحب أيضاً على التجربة الجسدية ، ولهذا فإن تأسيس الاستطيقا - بهذا المعنى الجديد - كعلم مستقل - في هذا التاريخ ، هو معارضة لسيادة العقل التصوري القمعي . وقد حاول فلاسفة النظرية النقدية إبراز المكانة المركزية التي تشغلها الوظيفة الجمالية ، وجعلها مقولة وجودية ، وذلك بالاستناد الى طابعها الحسي ، ومعارضة ما يلحق بها من تشويه ، نتيجة النظر إليها من خلال مبادىء الواقع .

ولهذا يقول هربرت ماركيوز :

« إن النهج الجمالي يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل . وإنه في ادخال هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة ، فإنه يتجه الى تحرير الحواس والتي بدلاً من أن تدمر الحضارة ، فإنها تقدم لها قاعدة أشد احكاماً وتزيد الى حد بعيد من ممكناتها »(٢٢).

فما تدركه الحساسية ، أو ما يمكن لها أن تدركه ، باعتباره حقيقياً ، تدركه على هذا النحو ، حتى حين يراه العقل ليس حقيقياً ، وعلى هذا فإن مبادىء وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الاستطيقا ، وهدف الاستطيقا هو بلوغ كمال الادراك الحسي ، وهذا الكمال هو الجمال ، وهنا تكون الخطوة قد أنجزت في تحويل الإستطيقا من علم للخبرة الحسية الى علم الفن ، ومن نظام للحساسية الى نظام للفن ، وعلى قدر ما تقبلت الفلسفة قيم مبدأ الواقع فإنها تبتعد عن الفن ، لأنه يتطلع الى حساسية حرة من سيطرة العقل ، وحقيقة الفن تقوم على تحرير الحواس بإعادة توافقها مع العقل .. وهذا ما حاول هيجل معالجته في نظرية الفن لديه ، ففي الفن ، تمتلك المادة حريتها ، وتلتقي بكل ما هو طبيعي وحسي بحيث يعبر عن كل حركات الروح .

وفي مجال الاستطيقا يتم الاعتراف بحقيقة ذات معايير مختلفة تماماً ، عن الواقع الذي يخضع لمبدأ المردود ، حتى لو بدت هذه الحقيقة لا واقعية ، لكن هذا الاعتراف لا يتم الا من خلال الأصل

الحسى (المكبوت طوال التاريخ) ، واللذة التى تعبر عن نفسها فى الشكل الجمالى الخالص ، وهذا التطابق بين الحواس والشكل يتم من خلال التخيل ، الذى يتحول لواقعية وجودية ، يتعالى الانسان وينفى الواقع الذى يعيشه الانسان المعاصر ، المشدود الى دولاب العمل الرتيب ومهنته الجزئية ، التى تجعل منه ظلا باهتا لخبرته ومهنته ، وتنفى عنه الطابع الانسانى . والانسان يعتمد على غريزة الشكل لديه فى انشاء الحضارة المعاصرة ، وهى غريزة حرة ، تعتمد على اللعب ، بمعنى النشاط الذى لا يبغى من ورائه منفعة مباشرة ، لأن قصده هو الجمال ، وهدفه هو الحرية .

وقد استفادت النظرية النقدية من تحليل شيللر لهذا المفهوم (اللعب) ، رغم انه كان يقصد حل مشاكل سياسية تعترض عصره ، وتحرير الانسان من شروط الوجود اللاانسانية ، وذلك عن طريق غريزة اللعب ، وهى ليست لعبا بشئ من الأشياء بل تجاوز الحاجة والقهر الخارجى ، وتجريد الموجود من الخوف والقلق .. ولكن التحرر تجاه الواقع لدى شيللر ليس سوى حرية متعالية ، او حرية داخلية ، وقد اوضح شيللر هذا فى تفرقته بين الشاعر العاطفى والشاعر الساذج ولذلك فهو يلح على هذه الحرية الداخلية ، بمعنى أن يكون الانسان حرا فى أن يلعب مع ملكاته وممكناته الخاصة ، من خلال التربية الجمالية ... التى تعلمه الحرية مع ممكنات الطبيعة ، ولذلك فان عالمه هو عالم الظواهر ، اى عالم الحواس التى تخضع لبنية المكان والزمان ، والنظام الذى ينشده الانسان من خلال التربية الجمالية هو نظام الجمال عن طريق التخيل ... (٢٣) .

وإذا ما اصبحت غريزة اللعب مبدأ للحضارة ، فانها ستحول الواقع تماما ، ولن يعيش الانسان فى الطبيعة بوصفه مسيطرا على الانسان — كما فى المجتمع البدائى — ولا بوصفه مسيطرا عليه من قبل الانسان كما فى حضارة اليوم ، ولكن ستتخذ الطبيعة والعالم الموضوعى بوصفهما موضوعين للتأمل ، وتتحرر الطبيعة من استغلال الانسان لها على نحو مدمر ، وتكشف له عن غنى صورها ، وبالتالى ستضع التجربة الجمالية حدا للانتاجية الاستغلالية التى تحول الانسان الى اداة للكد والتعب .

هوامش الفصل الأول :

1 - Jay, M, : The Dialectical Imagination Ahistory of the Frank Fort School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 (Boston : Little Brown and Co., 1973).

انظر الفصل الأول والثاني من هذا الكتاب ، حيث قدم المؤلف دراسة تاريخية لكيفية نشوء هذه المدرسة ، وأهم أعلامها ، وأفكارها الرئيسية . والكتاب وثيقة هامة ، لأن ماكس هوركهايمر قام بتقديمه ، وهو من أبرز مؤسسيها ، وهذا يعنى أعتماده ما جاء فيه من الناحية التوثيقية ، لاسيما أن كثيرا من أعضاء المدرسة تثار حولهم علامات أستفهام عديدة ، نتيجة لانحدارهم من أصل يهودى ، رغم تفكيرهم العلمانى وانتمائهم لليبرالية الألمانية ، لكن شعورهم بالاضطهاد عمق العداء لديهم ضد النازية .

ويتكون الكتاب من مقدمة وثمانية فصول ، قدم فى الفصل الأول دراسة عن كيفية نشأة معهد العلوم الاجتماعية فى جامعة فرانكفورت ، وعرض للسنوات الأولى فى بداية نشاط المعهد ، ثم قدم فى الفصل الثانى الأصول التكوينية للنظرية النقدية فى تاريخ الفكر الفلسفى ، وكيف أنهم استفادوا من تاريخ النقد فى الفكر الفلسفى لاسيما لدى كانط ، ونيتشه . وفى الفصل الثالث يقدم المؤلف اجابة على سؤال : كيف استفادوا من التحليل النفسى فى بحوثهم الاجتماعية والفلسفية ، وفى الفصل الرابع يقدم تحليلا للدراسات الأولى للمعهد عن السلطة . وفى الفصل الخامس يعرض لوجهة نظر المعهد لظاهرة النازية ، التى اضطرت أعضاء المعهد الى الهجرة من المانيا ، وفى الفصل السادس يقدم المؤلف فصلا هاما عن النظرية الجمالية ونقد ثقافة الجماهير ، أو ثقافة رجل الشارع ، Mass Culture ، وفى الفصل السابع يبرز المؤلف نزول أعضاء المعهد للعمل الميدانى لاختبار تحليلاتهم النظرية ـ ابتداء من عام ١٩٤٠ ، وفى الفصل الثامن : نحو فلسفة للتاريخ ، نقد التنوير . وكما هو واضح من استعراض عناوين الكتاب ،

- فهو هام للغاية ، ولاسيما ان به ببليوجرافية وافية لأعمال مدرسة فرانكفورت وما كتب عنهم .

— بيير زيما : النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي ، ترجمة : عايدة لطفي ، مراجعة : د. امينة رشيد ، د. سيد البحراوي ، دار الفكر ، الطبعة الأولى — القاهرة ١٩٩١ .

٢ — رمضان بسطاويسي : الأسس الفلسفية لنظرية ادورنو الجمالية . مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ ص ١١٠ — ١٣٣ . ولم أكرر هذا البحث هنا ، لأن هدفه كان التعريف وتقديم فكر ادورنو .

٣ — رمضان بسطاويسي : علم الجمال لدى جورج لوكاتش .

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١٦٣ وما بعدها .

٤ — انظر في تفصيل ذلك الدراسة الهامة التي قدمها كارل مانهايم : الايديولوجيا والطوبائية ، ترجمة د. عبد الجليل الطاهر — مطبعة الارشاد — جامعة بغداد ١٩٦٨ ، وكذلك دراسة كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا ، نقد مبدأ الانماط في التطور التاريخي ترجمة عبد الحميد صبره . دار الساقي بيروت ١٩٩٢

٥ — هربرت ماركيوز : البعد الجمالي نحو نقد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٢ ص ٨ .

٦ — راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر — دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ ص ١٠٨ .

7 - Dane Laing : The Marxist Theaory of Art, Humanities Press, New Jersey, 1978 P, 35.

8 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art, Trans by, T. M. Knox, Two Volumes, Ox-ford University Press, 1975. P, 881 socand Vol,

٩ — هنري ارفون : الجمالية الماركسية : ترجمة : جهاد نعمان ، منشورات عديدات ، بيروت — باريس ١٩٨٢ ص ٢٥ .

١٠ — فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية .
مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ١٩٩٢ ص ٨٠ .

وانظر له ايضا : الانعكاس والانعكاس الادبي . مجلة الف ، العدد العاشر ١٩٩٠ — ص ٣٠ .

١١ — تلعب المتخيلة دوراً هاماً الى اقصى حد فى البنية العقلية ، فهى تربط اعمق طبقات اللاشعور بأعلى نتاجات الشعور بالفن ، والحلم بالواقع ، وهى تحرس نماذج النوع ، والافكار الخالدة ، ولكن المكبوتة للذاكرة الفردية والجمعية والصور المكبوتة للحرية . انظر لمزيد من التفاصيل حول العلاقة بين الغرائز الجنسية والتخيل من جهة وبين غرائز الانا وفعاليات الشعور من جهة ثانية كتاب هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ، ترجمة مطاع صفدى ، دار الآداب بيروت ١٩٧٠ ص ١٨٥ .

١٢ — يرى يونج ان التخييل يتجسد بصورة لا تمايز فيها مع جميع الوظائف العقلية الاخرى ، وهو الفعالية المبدعة التى تصدر عنها الاجوبة على جميع المشكلات التى يمكننا ان نحلها . وهو مصدر جميع الامكانيات التى يؤلف فيها كلا من العالم الداخلى والعالم الخارجى وحدة حية كجميع المتناقضات النفسية الاخرى ولقد كان التخيل يقيم دائماً جسراً صغيراً ما بين المتطلبات المتعارضة للذات والموضوع وما بين التعبير الخارجى والداخلى .

١٣ — اهتمت النظرية النقدية باستطيقا فرويد ، وتحليلها ، هذه الاستطيقا التى تظهر بشكل واضح لدى سوزان لانجر فى كتابها الشعور والتشكل Feeling and Form (١٩٥٣) .

14 - Adorno : Aesthetic Theaory, P, 373.

١٥ — هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ص ٢١٧ .

16 - Adorno and Horkhimer : Dialectic of enlightenment, P, 40.

17 - A, Hofstadter and R, Kuhns : (ed.) : Philosophies of Art and Beauty, The University of Chicago Press, 1976, P, Vix.

18 - Kant : Critique of Judgment, Trans - from German by J,H, Bernard, London 1914, Pargraph No, 59.

١٩ـ نوكس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيجل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا . منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٥ ص٣٤ .

٢٠ـ د. اميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٧٦ ، القاهرة ص ٧٦ ـ ٧٧ .

21 - Friedrich Schiller : On the Aesthetic education of man; in Aseries of letters translated with An introductien by : Reginal d, Senell, New Haven, yale University Press, 1954, P, 97.

٢٢ـ هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ، ص ٢٢٥ .

23 - F, Schiller : on the Aesthetic educatien, P, 129.



الفصـــــــل الثـــــانى

فلســفة أدورنــو النقــدية

- جــدل التنــوير .
- نقــد العقــل التماثلى : نقــد فلسفة الهــوية .
- نقــد الوضعية : نقــد العقــل الأداتى .
- جدليات السلب : العقــل والهيمنة .
- موقــع النظرية الجمالية من مشروع ادورنــو الفلسفى .



ارتبط المشروع الفلسفي لتيودور أدورنو(١) بالمشروع الجمالي ، بل تعد نظريته الجمالية ، تطبيقاً لكثير من رؤاه الفلسفية التي تكونت لديه على مرحلتين ، المرحلة الأولى التي اشترك فيها مع هوركهايمر في تقديم دراسات تقدم نقداً للفكر الفلسفي ، السابق عليهما والمعاصر لهما ، مما مكنهما بعد ذلك من تقديم الصيغة الفلسفية المقترحة لمدرسة فرانكفورت ، وتبلورت النظرية النقدية كاتجاه فلسفي معاصر ، مقدما نقداً للعقل التماثلي ، كما يتمثل في فلسفة الهوية عند هيجل ، والعقل الأداتي كما يتمثل في الفلسفة الوضعية ، ونقد اشكال السلطة المعاصرة ، تهيمن على الأفراد والجماعات ، وتكشف عن مراكز الاستقطاب الخفية للتسلط والسيطرة ، وهذه الممارسة النقدية هي التي ساهمت في انجاز المرحلة الثانية من فلسفة ادورنو التي قدم فيها كتابه « جدل السلب » ، وساهمت أيضاً في انجاز المرحلة الثالثة التي قدم فيها كتابه « النظرية الجمالية » .

ولا يمكن فهم فلسفة أدورنو دون الاشارة الى المفاهيم العامة التي تحكم مدرسة فرانكفورت ، فحين عاد ادورنو الى المانيا عام ١٩٥٠ ، تابع العمل العلمي للمدرسة ، وعقد ندوات دراسية عن « هيجل » . وانضم في ذلك الوقت - يورجين هابرماس الى مساعدي ادورنو ، بالاضافة الى جان بياجيه - وكانت العقود الأولى من تاريخ مدرسة فرانكفورت تحت قيادة هوركهايمر (١٨٩٥ - ١٩٧٣) الذى ابرز الطابع الماركسي الفرويدي في اعمال المدرسة ، بالاضافة للتوجه النقدى الراديكالي ، ولكن هذا الطرح لم يلزم كل الأعضاء ، في البحوث والدراسات ، مما ساهم في خلق تعددية نسبية داخل المدرسة ، وهذا يرجع الى تمايز هوركهايمر وادورنو ، رغم التقائهما حول مبادىء النظرية النقدية وأهدافها ، فلقد تحول هوركهايمر من ممثل لاتجاه اجتماعي علمي تقدمي إلى ناقد راديكالي للنظم الليبرالية المثقلة بالبيروقراطية ويرى أنها تتجه بالحضارة المعاصرة الى اخفاق ضخم تحت لواء الرأسمالية ، أما أدورنو ، فقد بدأ من حيث انتهى هوركهايمر ، فقد انطلق من الفلسفة التاريخية لغرض الاخفاق الحضاري الغربي ، الذي كان من نتائجه ظواهر مثل العداء للسامية(٢) ، وينتقد ادورنو هذا العداء ، لأنه يهودي أولا ، ولأنه

ينتمى للنخبة اليسارية الألمانية ، التى كانت تلاقى الاضطهاد ثانيا ، ولهذا تحول لطرح تساؤلات ذات طابع وجودى حول فلسفة الهوية او العقل التماثلى ، واقترب بهذا الفكر من ارنست بلوخ(٣) ، ووالتر بنيامين ، وقاده هذا الى نشر عدة دراسات هامة مثل (جدل السلب) و (النظرية الجمالية) . واهتم فى كلا الكتابين بطرح تساؤل : هل يمكن اكتشاف « حقيقة موضوعية » فى ظل « موضوعية التعمية » او المغالطة ، التى تمارسها المناهج المعاصرة ، التى تغفل دور الوسائط المادية ، والوظيفية الاجتماعية ، وغير ذلك فى مجال الأعمال الفنية ؟ وقد استفاد ادورنو من والتر بنيامين(٤) فى تطبيقاته العملية التى قدمها فى أعماله ، وتبنى كثير من افكاره بهذا الصدد .

وقد حاول ادورنو فى كتابه (جدل التنوير Dialectic of Enlightenment) بالاشتراك مع هوركهايمر أن يحدد سمات وخصائص العقل الحديث والمعاصر ، والكتاب يعبر عن صور العقل المختلفة داخل الحضارة الغربية(٥) ، فيهاجم ادورنو احد أشكال العقل المعاصر ، الشائعة فى أوروبا ، ويبرز الصراع الداخلى بين الثقافات الأوروبية ، عن طريق مهاجمة التعارض بين الغرب المستنير والمانيا التى تبدو لدى البعض غير مستنيرة ، نتيجة لوصول النازية الى الحكم ، مما حدا بجورج لوكاتش Lukach الى تصوير التطور الثقافى الالمانى باعتباره تطوراً مستمرا نحو الأسوأ ، لأنه يتم تدمير العقل بصورة تدريجية ، أثناء الحكم النازى ، مما أدى لذيوع هذا الرأى لدى الحلفاء كأداة ضد دول المحور (التى يتزعمها النازى)(٦) وهذا الكتاب - جدل التنوير - قد مكن أدورنو من ادراك جدليات التطور الثقافى الغربى ، على نحو أتاح له رؤية كانط وهيجل بوصفهم مطورين لهذا التاريخ الثقافى ، على عكس ما كان سائداً فى تلك الفترة .

ولابد ان نشير الى أن كلمة الجدل Dialectic فى كتابهما : جدل التنوير ، لا تستخدم بالمعنى الهيجلى ، ولكن أدورنو وهوركهايمر يريدان بها لفت الانتباه الى الجوانب المتباينة للطابع العقلى والتنويرى والنقدى فى الفكر الفلسفى فى عصرنا الراهن . فقد تم الربط بين العقلانية والتقدم ، مما أدى لاتخاذ العقل موجهاً له فى كل خطواته ، أملا فى تحقيق التقدم فى العلوم الطبيعية ، ولاكتشاف

التكنولوجيا ، فاصبح العقل اداة ، للتحكم في الطبيعة والبشر ، والعلاقات القائمة بينهما لتحقيق هذا التقدم المزعوم(٧) .

وقد ربط أدورنو — بشكل تحليلى — بين مختلف اشكال التحكم والسيطرة في العصر الجديث ، مثل سيطرة الانسان على ذاته ، والتحكم فى البشر (عن طريق اجهزة الاتصال) والسيطرة على الطبيعة ، كل هذه عمليات مترابطة ، لأن قدرات وامكانيات التحكم بالطبيعة مصحوبة — فى رأيه — بالاضعاف من شدة اهتمام الانسان بحياته الداخلية والوجدانية والروحية(٨) ومع ذلك يبقي — في النهاية — الدافع الأساسي الذي تنطلق منه كل تصرفات الفرد وهو دافع الحفاظ على الذات . ولكن — وهذه جدلية الحداثة — فإن الذات تفهم هنا بالمعنى البيولوجي البحت ، ولا تفهم في الاطار المتعدد الأبعاد للإنسان .

— جدل التنوير :

وقد بحث أدورنو وهوركهايمر مصائر العقلانية فى عصرنا الراهن ، وامكانياتها للتحرر ، رغم مشكلاتها الضخمة ، وذلك بنقد العقل ذاته ، وقد توصلا الى حكم يتضح من خلال مسألتين :

١ — إن الأسطورة هي صورة من صور تعقيل الواقع ، فقد اوضحا أن الجماعات البشرية — فيما قبل التاريخ — حاولت التخلص من تحكم الطبيعة والظروف الطبيعية المحيطة بها ، أو تعويض ذلك عن طريق « سجن » الاحداث المهددة للجماعات البشرية في تعبيرات ومصطلحات ، وقد أدى هذا الى ضياع أو افتقاد الوحدة المرئية بين الصورة الظاهرة والمصطلح أو الكلمة المفردة المعبر عنها . وفى الوقت نفسه ، فإن الانسان الأول القادر على « الاصطلاح » أو التعبير ، اتخذ من الطبيعة موضوعاً ، بأن جعلها اداة او وسيلة لإغراضه ، ولهذا يرى أدورنو فى الأسطورة اعادة تشكيل الطبيعة وفقاً لرؤية الانسان . فالأسطورة هي اضفاء الطابع العقلي على الطبيعة ، وتنطوى على التنوير لدى الانسان الأول

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢ - وقد استمر الانسان المعاصر على نفس منوال الانسان الأول ، فى اضفاء الطابع العقلى على كل الأشياء ، حتى أن التعقل المعاصر أو التنويرية المعاصرة تتجه لتكون أسطورة من جديد ، ذلك لأن العقل التنويرى تعامل مع هذه الأسطورية (المؤسسة التى تحكم العقل ، وتتخذه أداة لتحقيق مصالحها) فتبنى مفاهيمها ، بدلا من تأملها وتحليلها ونقدها . فبدلا من أن ينقد العقل ذاته ، يتحول لأسطورة ، ويمضى فى عملية عقلنة لكل المجالات الحياتية(٩) .

وأصبحت عمليات التقدم الانسانى مرتبطة باستخدام مزيدا من القدرة على التحكم والتسلط باستخدام العقل الأداتى .

وما يقابله من ارغام للطبيعة ، حتى لو ادى الأمر الى مزيد من تعقد المشكلات وتعميقها ، وبذلك يصبح التعقل التنويرى أسطوريا .

وينبغى أن نؤكد هنا أن جدليات التعقل هذه ، لا يمكن الخروج عليها من خلال الجهد الفردى او الجماعى ، إذ ليس الحل فى الخروج على العقل ، والوقوع فى اللاعقلانية ، أو ازالة العقل ، بل فى مزيد من العقلانية ، أى فى أن يتعقل العقل ذاته ، وقد اتفق هربرت ماركيوز وهوركهايمر مع أدورنو فى هذا .

وهذا الحل الذى يطرحه ادورنو بجمله يقف فى موقف وسط بين العقل المطلق (هيجل) ، والعقل الاجتماعى (ماركس) ، ولكن هذا لا يعنى التوفيق بينهما ، إنما هو ينحاز للشروط المادية التى تنتج الواقع الانسانى ، فهو يعطى أولوية للحس على العقل ، دون أن يعنى ذلك ضياع اللحظة الجدلية فى التفكير الفلسفى المتعقل لتلك العمليات . وقد حاول أدورنو تطبيق هذا المنهج فى مجال نظرية الفن ، حين ربط بين فرويد وماركس فى نظرته للموسيقى فى دراسته التى ظهرت عام ١٩٣٢ بعنوان : فى الموقع الاجتماعى للموسيقى .

وقد بدأ لأدورنو أن عملية تكون الفرد المستقل هى عملية تاريخية تقويمية لا يمكن التخلى عنها أو نفيها ، ولكن ظهور (الفرد الحديث) يعنى صعود الاحتكار ، وبلوغ المجتمع الاستهلاكى للذروة والتدمير الذاتى للثقافة ، مما ادى لفرض الوصاية من جديد على

الذات المستقلة . فالعصور الحديثة ادت الى سيادة العقل الأداتى ، بما يعنيه ذلك من انتاج جماعى ، واعدام جماعى ، وقد قاد هذا الفهم المتشائم لعملية التقدم كلا من ادورنو وهوركهايمر وبنيامين الى التخلى عن مصطلح التقدم الذى يشير مشكلات عديدة فى المجتمع الشيوعى الذى افرز التجربة الستالينية ، والمجتمع الألمانى الذى شهد سقوط الديمقراطية عام ١٩٣٣ ، مما حدا بهم الى اعادة النظر بالنظرية التاريخية الماركسية ، وتبين الجوانب المظلمة فى الرأسمالية والبيروقراطية المعاصرة .

وقد عبر ادورنو عن هذا فى الدراسة التى اعدها عن التسلطية التى سادت العصر الحديث(١٠) . لأن مقاومة النزعات اللاعقلانية فى المجتمع تكون عن طريق مزيد من العقلانية ، لاسيما فى مرحلة النازية التى حاولت ان تستبدل الصراع الطبقى بالصراع العرقى ، الذى يتطلب ان يكون الانسان آليا ، فيصدق ما يطرح ، دون محاولة لنقد كل اشكال السيطرة ، التى اصبحت تتبدى فى مختلف الأشكال الحياتية فى العصر الحديث .

ويرى ادورنو ان فلسفة التنوير التى كان هدفها يتمثل فى تحرير الانسان ، انقلبت من خلال مسار هذه الفلسفة فى العصر الراهن الى هدف مضاد لذلك تماما ، إذ كرست العبودية القديمة للانسان الأول ، الذى كان تابعا للطبيعة ، فأصبح اليوم تابعا للمجتمع المعاصر ، واستمرت بالتالى علاقات القوى المبنية على الخضوع ، وابعاد الحرية كموضوع فلسفى للنقد الجذرى فى المجتمعات المعاصرة ، وهكذا يتبين لنا ان ادورنو فى نقده لعصر التنوير لم يكن يقصد ذلك العصر فى ذاته ، وإنما ليؤصل رؤيته النقدية للمجتمع المعاصر ، فنتائج التنوير فى الزمن المعاصر ، ادت الى اختفاء دور العقل من نقد الواقع ، وسلب طابع المعقولية التى يضفيها على الأشياء ، لان فلسفة التنوير فى تجلياتها المعاصرة ، وإن ادعت انها تسعى الى تحرير الانسان من عبودية الخوف والأساطير ، وأدخلت العقل كصيغة منهجية للتعامل مع الطبيعة والتاريخ ، فإنها فى ظل المجتمع الراهن ، استسلمت لأساطير من نوع جديد ، مثل أسطورة التكنولوچيا ، والسلطة ، والتسليح ، وانتاج الأدوات وصيغة الكم التى لا تترك اى مساحة للانسان للانعكاس الذاتى لكى ينتقد المجتمع ، وينتقد نفسه .

إن فلسفة التنوير لم تساعد في انتاج الشروط الاجتماعية التى تتيح للانسان النقد والسلب ، بل ابعدت جدليات السلب من داخل العقل واللغة ، حين سادت الفلسفة الوضعية والتحليلية في صياغة القضايا الراهنة ، فلم يعد للانسان سوى هذا البعد الجزئى في تعامله مع الاشياء والكلمات ، وحرص على التطابق معها ، دون ان تقدم رؤية شمولية ، تتجاوز به البعد الواحد للأشياء ، وقد ساهم هذا في تحويل اللغة الى مجرد اداة في يد قوى السلطة ونتيجة لهذا فلابد من تاريخ نقدى لعقل عصر التنوير (لابد أن نشير هنا الى أن مفهوم التنوير لدى أدورنو لا يقتصر على فلاسفة القرن الثامن عشر فقط ، وإنما يتسع ليشمل كل فكر يسعى لتحرير الأفراد والمؤسسات القائمة في المجتمع) وكل نتاجات العقل لها تاريخ ، سواء ما يتصل منها بالعلم ، أو الفلسفة ، فيمكن تقديم تاريخاً نقدياً لمسار العقل في العلوم الطبيعية ، أو العلوم الانسانية ، ولكن هنالك تاريخ آخر ، يشير اليه أدورنو هو تاريخ جدليات الانعكاس الذاتى للعقل ، تاريخ العقل الخاص حين ينقسم ويزدوج على ذاته ، فنجد العقل الموضوعى الذى يعمل على رصد نظام العالم داخل نسق له غائية محددة ، وينطوى بالتالى على بعد معرفى وانطولوجى ورؤية للعالم والناس والعلاقات ، ونجد أيضاً العقل الذاتى ، الذى يخدم تطلعات الانسانية في ادراكها لغاياتها وأهدافها ، فالفرد يسعى الى الاحتفاظ بذاته ، وعدم الذوبان في البعد الجزئى الذى يطبع كل شئ بسماته في المجتمع المعاصر ، والعقل يوفر للانسان شروط المحافظة على هذه الذات ، التى يكتفى المجتمع بالمحافظة عليها من الناحية البيولوجية فحسب ، ويتجاهل عن عمد الأبعاد الداخلية للانسان ، لانه يريد نفيها .. ومن ثم ينشأ التعارض بين العقل الموضوعى ، الذى يهدف الى المنفعة ، ويضع منطقاً لها وبين العقل الذاتى ، الذى يكشف عن السلطة الرمزية للأشياء والأدوات والعلاقات ويسعى للتغيير .. ولكن الغلبة تحققت للعقل الموضوعى ، نتيجة لسيادة منطق القيمة التبادلية للأفكار وسيادة سلطة الاستهلاك ، مما ادى لانخراط العقل في صيرورة الانتاج ، وأصبح الفكر خاضعاً لمعايير الصناعة ، ولذلك تتحول اللغة الى شعار ، مرتبطة بمنظومة خاصة لانتاج الاتصال ، وأصبحت الفلسفة تابعة ، والانسان يلهث وراء المعلومات والتكنولوجيا ، والاتصال ، لأنها لغة العصر ، وهذه الحالة يطلق عليها أدورنو عقلانية من

نـوع خـاص ، تهـدف الى تكريس لا عقلانية من نـوع جـديد ، تستهدف سيطرة الانسان على الطبيعـة ، وتأسيس نظـام اجتماعى وسياسى يسـيطر على الإنسان ، ولهـذا — فى ظـل هـذا النظـام الذى يبـدو عقلانياً — تصـبح المعـرفة سلطة ، فى يـد مالكى وسـائل السـيطرة ، والمعـرفة هنـا ليسـت هى المعلومات فحسـب ، وإنمـا هى التقنيـة والتكنولوچيا التى لا تسعى لخـلق مفـاهيم وصـور وإنمـا تريد إستغلال عمـل الآخـرين .. وغـرس التبعيـة لديهـم نحـو السلطة السائدة .

ويريـد ادورنـو لفـكر التنوير ، ان يستعيد دوره فى تحـرير الانسان من الأسـاطير الخرافية ، القديمة ، والمعاصرة ، ويدفـع الانسان الى مبادرة الفعـل الحـر التى تساعده فى خـلق الشروط التى تنمى طاقاته بمختلف ابعادهـا ، وتحقيق رغبـاته .

نقـد العقـل التماثلى « فلسفة الهـوية » :

اهتـم ادورنـو بنقـد العقـل التماثلى ، او نظـرية الهـوية ، التى تـرى ان هنـاك تمـاثلا بين الذات والموضوع او تطابق بينهمـا ، والتى اعطاهـا هيجـل مشروعيتها الفلسفية ، وقـد سبق لهوركهايمر أن قـدم نقـدا لفلسفة هيجـل ، فبين أن المثالية الألمانية ، من كانط الى هيجـل ، حـاولت تصـوير « الحقيقـة » على انهـا وحـدة الذات والموضوع ، فالهـوية — هى النظـام الفلسفى الموحـدة للعـالم ، وهى البنية المنطقية للميتافيزيقا التى يقدمهـا هيجـل حـول هـوية الواقعى مع العقـلى — وهـذا لكى تكتشف النظـرية النقـدية للاعقلانى فى العـالم ، وتدرك لاعقلانية التـاريخ ، ورفضها لفلسفة الهـوية ، لا يعنى الاعتراف بالنظرة الوضعية المحضـة للعـالم ، بـل هى تنقدهـا أيضـا ، ولكنها تأسيس فلسفى لرفض الأيديولوچيا التى تفترض وجـود تمـاثل وهـوية بين الذات والموضـوع .

وقـد حـاول هربرت ماركيـوز تفسير فلسفة هيجـل من خـلال فكـرة السلب او النفى ، بدلا من مفهـوم الهـوية ، وذلك لاقـامة مفهوم

الخيـاة الانطولوجى كأساس أصـيل لانطولوجيا هيجل ، ولذلك لـم يوجه نقـده بشكل مبـاشر الى العقـل التماثلى عند هيجـل ، ولـم يـر فيـه سـمة جوهرية ، على النحـو الذى تجسـده فكـرة النفى فى الجـدل الهيجـلى .

ولكن ادورنـو فى كتـابه « جـدل السلب » يجعـل من اهـداف كتابه تقـويض المماثلة بين الحقيقة والكليـة ، فهـو يـرى أن نظـرية الهـوية او التماثل لـدى هيجـل تفترض وجود ترابط منطقى بين الذات والموضوع ، بينمـا هنـاك استقلال نسبى او لا تمـاثل بينهما ، فالذات تمتلك لا تناهيها الخـاص ، كـذلك هنـالك منـاطق لا معقولة فى الموضوع بالنسبة للذات ، وبالتـالى يقتـرح ادورنـو منطقـاً للتفكك ، بدلا من الترتيب التماثلى ، وذلك من خـلال جـدل السلب .

ورغـم أن جـدل السلب يخـرج من داخـل فلسفة الهـوية ويحاول تجـاوزه عن طـريق السلب ايضـاً(١١) فالذات الانسانية ليست فى حـالة تطـابق مع الموضوع ، فهى تخـالف الموضوع ، حين تخرج عن الواقعى ، وتمـارس قدرتهـا على دراسـة وهمهـا الخـاص ، فالوعى يمكن أن يتخـذ من افكار الأنـا موضوعاً للتفكير ، وليس موضوعات الـوعى هى الواقـع دائمـا ، وإنمـا هى لا تتماثل وقـد استفاد ادورنـو هنـا من هيجـل ، وهوسرل بشكل خـاص ، فلقـد أستفاد من مفهـوم السلب أو النفى فى الجـدل الهيجلى ، واستخدمه فى تقـويض نظرية الهـوية ، وهـذا يعنى أن مبـدأ « اللاتماثل » قـد خـرج من داخـل الهوية(١٢) ، واستفاد من هوسرل حـول عـلاقة الذات بالموضوع ، وطبيعة هـذه العـلاقة ، التى تجعـل العـلاقة تتحـرك فى صيرورة من مفهـوم التمـاثل الى مفهوم عـدم التماثل ، فالواقـع يتغـير ويتشكل فى أشكال عـديدة ، والذات تقـوم بعملية نفى مستمرة لمفاهيمها عن العـالم ، ولهـذا فإن فاعلية الذات تتمثـل فى نقـد تصوراتها عن الموضوع ، ونقـد الموضوع ذاتـه ، وقـد ادى هـذا الى تخلص الفـكر من وهـم ادراك الواقـع بكونه كليـاً ، لأن هـذا يعنى تحـويل الموضوع أو الواقعى الى كتـلة كليـة صـماء ، لكى يتسنى التعـامل معهـا وفـق منطق الهـوية ، أى الاحـالة للذات ، لأنـه يتماثل معهـا ، وبالتـالى اغفـال الفروق النوعية واللاتماثل بين الذات والموضـوع .

ولكن إذا كان ادورنو ، أو النظرية النقدية أيضاً ، يرفض فلسفة الهوية ، أو المماثلة بين الواقعى والعقلى ، فإن هذا لا يعنى تبنى موقف اللاعقلى ، كمضاد لعقلانية هيجل ، وإنما هو يرى رفض العقل ، يتأتى من نقد العقل لذاته ، وحدوده فى الواقع والتاريخ ، وقد بدأت هذه الفكرة - فى تاريخ الفكر الفلسفى - لدى كيركجارد الذى أعد ادورنو أطروحته عنه ، الذى قدم نقداً فلسفياً لمفهوم الهوية ، والتطابق الذى اقامه هيجل بين الداخل والخارج والواقعى والعقلى ، وقد حاول إدورنو تطوير أفكار كيركجارد فى هذا ، لكنه فى نقده للعقل التماثلى عند هيجل لم يدفعه هذا إلى إتخاذ موقف لا عقلانى ، وإنما دفعه هذا لمزيد من العقلانية ، والكشف عن عقلانية مغايرة ، تدرك التفكك والإختلاف ، بدلا من رده الى التماثل (وهذا يستدعى الاشارة لمفهوم العقلانية لدى النظرية النقدية بشكل عام ، وادورنو بشكل خاص) [انظر الهامش رقم ١٣] ، وادراك ان العناصر غير المتماثلة فى الواقع ، وغير المتطابقة مع الذات ، هى سلب لمفهومها الثابت عن الواقع ، ونفياً لواقع راهن متعين فى ظروف محددة . فادورنو لم يقع فيما وقع فيه كيركجارد ، وإنما تجاوز هذا إلى دائرة أعمق ، تجسد اللاتماثل ، وهى دائرة الجمالية ، التى لا تسعى الى تصوير ما ينبغى أن يكون ، فيقع فى معيارية اخلاقية ، وإنما تقدم الخبرة الحسية بما هى موجود مباشرة ، بل قدم أدورنو نقدا للحل الذى يقترحه كيركجارد فى نقده لنظرية الهوية عند هيجل ، فالبديل الكيركجاردى يقدم حلا ذاتياً ، وبالتالى يعاد انتاج المثالية الهيجلية فى نوع من انطولوجيا الذات العينية ، وهذا لا يجعلنا نتجاوز عن الصيرورة الزمانية ، وتتقلص النزعة التاريخية الى امكانية مجردة للوجود فى الزمن . فادورنو لا يعودا الى المفرد كرد فعل لرفضه لمبدأ الكلى ، كما فعل كيركجارد ، وإنما يركز على فكرة التوسط فى المنطق الهيجلى ، التى تقوم بدور جوهرى لسلب الفردى والكلى فى تطابقهما المحض ، ذلك لأن الوقوف عند الفردى هو موقف لا عقلانى ، فى مقابل الكلي العقلانى الذى يهيمن على كل شيء . وهنا استفاد ادورنو من هوسرل بشكل مباشر ، فى حل هذه الاشكالية ، من ضرورة عقلنة العقل ، أو نقدنا لمفهوم العقل السائد الذى يتركز فى الكلية كمفهوم اولى للتماثل بين الذات والموضوع . وقد ساهمت فلسفة الحياة فى نقد فلسفة

الهوية أيضاً ، فقد ساهمت فى ابراز طابع عقلانية الهوية ، فبينت ان التفكير يقتل الموضوع ، بشكل يكون العقل معه قاتلا للحياة ، وبينت ان البنيات الموجودة فى الاشياء لا تنتج عن الذات الانسانية التى تفكر وتراقب ، بل هى موجودة موضوعياً ، ولكن فلسفات الحياة ، تضحى بالعقل الذى يقتل الحياة ، فتصير فلسفة العقلانية ، فتقع فى المباشرة ، وهذا ما يرفضه ادورنو أيضاً(١٤) .

فادورنو ، وهوركهايمر ، ليسا ضد كل عقلانية ، وانما هما ضد عقلانية الهوية ، التى تفترض ثنائية ، مضمرة ، بين الذات والموضوع ، وضد العقلانية التى تتأسس على واحدية « الهوية / الحياة » ، فالنظرية النقدية ضد اخذ اشكال العقل ، الذى بدأ بالظهور فى تاريخ الفكر الفلسفى على يد ديكارت ، وقسم العالم الى مجالين مستقلين : هما الجوهر المفكر ، والجوهر الممتد ، وحاول الفكر الفلسفى بعد ذلك حل هذه الثنائية عن طريق القول بالتطابق بين الواقعى والعقلانى ، وقد حاول كانط قبل هيجل حل هذه الاشكالية ، بنقد العالم الذى يتأسس على الميتافيزيقا ، الذى عبر عن نفسه فى النزعة الوضعية والبرجماتية ، التى حصرت العقل فى نطاق ضيق ، وحولته الى مجرد آلة ، وبالتالى كان طبيعياً ان تدافع النظرية النقدية ضد هذا المصير الواقعى الذى حول العقل الى اداة لاحكام مزيد من السيطرة على الانسان(١٥) .

ونقد العقل لا يعنى نقد المفاهيم والتصورات النظرية فحسب ، التى تتحول لأيديولوجيا لمراكز الاستقطاب ، وانما نقد هذه المفاهيم كما تتبدى فى نقد السلطة والعائلة ، ونقد مفهوم الحرية البورجوازى ، ونقد النازية ، والكشف عن آليات السيطرة فى الثقافة ، ونقد الدولة الحديثة التى تجسد العقلانية ، هذا الى جانب نقد الفكر الفلسفى ، وتحليل مكونات الحساسية الجمالية .

ـ نقد الوضعية :

يجئ نقد ادورنو للوضعية ضمن محاولته الكشف عن الأبعاد الاجتماعية والسياسية للمناهج الفلسفية المعاصرة ، التى استفادت منها

العلوم الانسانية ، فلقد اختار ادورنو الوقوف مع فلسفة مارتن هيدجر ضد الوضعية التى تنسف الانطولوجيا ، وذلك لانهما ينتميان فعلا الى نفس السياق التاريخى ، وهيدجر يزود العالم التاريخى باساس انطولوجى ، من خلال مفهومه عن القلق الانسانى وفلسفة الفعل .

ويأتى نقد ادورنو للوضعية كنظام مفهومى للمعرفة ، لانه يشكل سلطة رمزية يرفعها المجتمع المعاصر ، ودور الفلسفة عند ادورنو — هى إعادة النظر فى الوجود والمألوف ، ولا تنفصل بين العلوم الاجتماعية والفلسفة ، واختلاف ادورنو مع الوضعية التى يراها هوركهايمر التكنوقراط الفلسفية — ليس اختلافا حول حدود المجالات المعرفية ، او على موقع العلم فى المجتمع المعاصر ، وانما هو اختلاف جوهرى فى الفهم لقضايا الواقع والمجتمع والحداثة ، وهو اختلاف بين منطق لا يعزل الظواهر الانسانية عن مكوناتها الداخلية والخارجية ، وبين منطق مكرس لحقل معرفى واحد ، وادورنو لا يفصل بين النظرية والممارسة ، بينما الوضعية تضيع منطقها لنظرية العلم ، ولا تتجاوز هذا لمحاولة تاويل الواقع ، ولا تتفاعل مع الأسئلة التى تثيرها العلوم الاجتماعية

وقد بين ادورنو فى « جدل السلب » ان المجتمع كلية لا يمكن ان يفهم إلا من خلال الفرد ، والفرد يتجدد وتتضح ملامحه من خلال المجتمع ، الذى يتجذر فى أعماق الفرد ، وبالتالى فإن الفلسفات الوضعية لا يمكنها ان تدرك عناصر التوتر بين الفرد والمجتمع ، الذى عبر عن نفسه فى انهيار العقل وتحوله الى اسطورة بربرية معاصرة . وبالتالى فإن نقد الوضعية وفلسفة الهوية هو « نقد الفلسفة » ودورها فى الحياة المعاصرة(١٦) .

وفعل التفكير هو فى حد ذاته سلب ، ومقاومة لكل ما يفرض على الانسان ، حتى قبل أن يتخذ أي مضمون خاص ، لانه يعنى ضمنيا التخلى عن الايديولوجيا التى تدفع بالتفكير الإنسانى نحو التزام معايير وضعية ، فى تناول قضايا واشكاليات الواقع . والتفكير السلبى الذى ينادى به ادورنو يسعى الى تجاوز غبار الحاضر ، وما يفرزه من معطيات ، واستشراف ما وراء هذه الدائرة المغلقة

أمامنا ، الى ماهو خفى ومكبوت ومقموع ، بفعل مراكز الاستقطاب التى تتخذ من الفكر سلطة رمزية ، وذلك لتجاوز الوضعية ولنتائج الحداثة(١٧) ، ولا يقف الأمر عند الفلسفة الوضعية ، وانما يتسع ليشمل نقد المادية الجدلية ، وممثلى الإتجاه الوجودى ، فالتفكير الفلسفى لديه هو « سلب » للمفهوم وللأنساق الفلسفية الجاهزة ، وللزمن المعاصر وللعقلانية التى تقترن دائما بالتكنولوجيا الناجمة عن التوسع فى استخدام الأدوات ، وللحداثة التى ترتبط نفسها بصورة المجتمع المعاصرة ، دون أن تتجاوزها ، فمفهوم جدل السلب عند ادورنو : هو النقد الذاتى الجذرى للعقلانية المعاصرة التى ترتبط بالتكنولوجيا وأدوات الاتصال .

ونقد أدورنو للوضعية يأتى من تقيدها بالتجربة الى الحد الذى يجعلها تلتزم بالواقع فى صورته القائمة بالفعل ، دون أن تتطرق الى الامكانات التى قد تكون كامنة فى قلب هذا الواقع ، وبالتالى فهى تكرس لما هو قائم ، وعاجزة عن نقل ماهو ممكن الى مستوى الواقع الفعلى .

وقد قدم ادورنو نقده للوضعية فى كتابه جدل السلب فى الجزء الثانى : جدليات السلب : مفهوم ومقولات ، لنفى الصيغة الوضعية للفكر ، فالسلب لديه هو الوسيلة لاتخاذ موقف ايجابى من العالم المحيط بنا ، وقد ركز ادورنو — فى نقده للوضعية على وضعية القرن التاسع عشر ، والوضعية المعاصرة ، فالوضعية تريد أن ندرس المجتمع الانسانى على النحو الذى ندرس به العلوم الطبيعية ، ويبدو هذا الهدف مغريا لكل من يحرص على تقدم العلوم الانسانية ، لكن هذا النهج يعبر عن رغبة خفية الى الحيلولة دون وقوع اى تغيير ثورى فى نظام المجتمع ، لأن عالم الطبيعة لا يسعى الى تغيير الظواهر التى يبحثها ، بل يكتفى بتسجيل ماهو موجود أمامه : فالوضعية تريد للفكر ان يحلل الظواهر الموجودة كأمر واقع ، لا سبيل للاعتراض عليه ، أما محاولات الثورة على هذا الواقع ، أو تغييره من جذوره فتوصف بأنها محاولات غير علمية ، وهو وصف لم يعد غريبا أمام سيادة النموذج الوحيد للعلم ، فى نظر الفلسفة الوضعية ، وهو نموذج العلم الطبيعى ، فيكشف بذلك عن الجوهر الذى يختفى وراء مظهر الوضعية التى تحتفى بالعلم ،

والتخييل عنصر غائب عن الوضعية ، لأنها تنطلق من الحاضر فحسب ، وتكوين صورة عن المستقبل لا تستمد كلها من الحاضر ، بل من التخييل ، وهو عنصر لا غنى عنه لأي محاولة تهدف الى تغيير الواقع الى الأفضل . أما الوضعية المنطقية المعاصرة ، وما يرتبط بها من فلسفات تحليلية لغوية متعددة ، فهي تركز بدورها على تحقيق الوضوح للفكر عن طريق الاستخدام الدقيق للألفاظ ، والتحليل التشريحي للقضايا اللغوية ، وهذا هو هدف وضعية القرن التاسع عشر أيضاً ، لأنه لابد عند الاهتمام المفرط بالتحليل اللفظي أن يوجد حاجز بين الفكر ، وبين الواقع ، ويثير أدورنو عدة أسئلة حول هدف الدقة والوضوح ؟ ، هل الهدف وضع قواعد لتقنين العقل الانساني ، ولكي يفكر وفق طريقة واحدة ، تعبر عن قيم في الواقع ؟ ، وهل الهدف قصر مهمة الفلسفة على التحليل اللغوى ، دون تجاوز هذا للفهم الانساني لذاته وعوالمه ، ولممارسة جدليات الانعكاس الذاتي للوعي ، وبالتالي فالفلسفة عند أدورنو ، هي التي تثير الأسئلة ، حتى لو كانت تلك التي تخلو من الوضوح من أجل خوض أسئلة عن الحرية الانسانية ، والامكانيات التي يطرحها واقع المجتمع الانساني في عصر الاستهلاك ... لأن جوهر الفلسفة النقد ، وعدم عزل الفكر عن الواقع ، ولذلك فإن الفلسفة التحليلية لا تعترف بالعلو أو التجاوز .

- جدل السلب : العقل والهيمنة :

وقد ترتب على نقد أدورنو للفلسفات المعاصرة ، أن يطرح سؤاله عن الصيغة المقترحة حول علاقة الانسان بالواقع (٢٨) ، مادام ينقد فلسفات الهوية والحياة والوضعية ، رغم أن تبنيه لها قد يساعده في تحديد موقفه فيما بعد ، من خلال هذا النقد ، ولو وقفت نظرته عند هذا الحد ، لأصبح موقفه كانطياً ، الذي رفض العقلانية ، (التي ترد المعرفة الى العقل) ، ورفض التجريبية « التي ترى في التجربة مصدر المعرفة » فهو يعيد صياغة القضية على نحو ، يكفل له تجاوز الكانطية ، إذ يرى أنه لا يمكن تقسيم العقلانية والتجريبية بمعزل عن النسق الاجتماعي ، وأن هذا التقسيم ،

كيان مرتبطاً بتقسيم العمل في المجتمع الانساني ، مما يكشف عن وعي علمي مزيف بالنسبة لباقي الحياة الاجتماعية ، وزيف هذا الوعي ياتي من قبوله لهذا التقسيم .

ولكن الامر لا يقف عند تاسيس علم اجتماع المعرفة ، أو ابراز الطابع الاجتماعي للفكر الانساني ، وتفسير الأخير وفقاً للوظيفة الاجتماعية التي يقوم بها ، وإنما يتم تجاوز هذا باتخاذ موقف نقدي ، تجاه المجتمع ، والدولة ، والفرد ، وقد حدد هذا وظيفة الفكر النقدي في تجاوز التعارض بين الفرد التلقائي والواعي لأهدافه ، وبين العلاقات الناتجة عن صيرورة العمل التي يعتمد عليها البناء الاجتماعي ، فلا يتعلق الأمر بتحليل الواقع الاجتماعي ، بل بالتفكير في هذا الواقع اللاانساني الذي يعيشه الفرد ولهذا كان بحث أدورنو عن شكل جديد من التفكير الفلسفي ، فلا يكتفي بأن يلعب الدور الذي يتطلبه النسق الاجتماعي القائم ، وهذا يتم عن طريق « فكرة التجربة » الذي يستوعب البنى الآنية للعمل الانساني ، ويحلل فكرة التنظيم الاجتماعي الذي يوافق العقل ومصالح الجماعات ، فتستمد شرعيتها في الكشف عن الوجه الخفي والممنوع من الواقع (١٨) . من أجل تغيير كلي للمجتمع ، وهذا ما تستمد منه طاقتها الخاصة ، ولهذا فالمنهج الفلسفي في جوهره لدى أدورنو هو معارضة الواقع ، وتعزيز الصراعات التي تكشف عن اغتراب الانسان وتشيؤه ، ولذلك فهي تركز على كشف هذا التطابق الخادع ، والاهتمام بالوسائط التي تساعدنا في نقد العقل باستمرار خلال المراحل التاريخية ، والفكر هو مضمون تاريخي ، وهذا جعل أدورنو يركز على أربع نقاط تميز منهجه الفلسفي :

- **العقلانية** : وهي نقد العقل لذاته دائماً ، من موقع مستقل ، وهذا لا يتأتى إلا باستبعاد مؤسستين هما : الدولة والحزب لأن الدولة والحزب كلاهما يستخدم العقل الاداتي ، ويستبعد العقلانية في مفهومها الشامل .

- **السلب** : فالفلسفة لديه هي تفكير بالسلب ، وتستمد شرعيتها من سلب الواقع لثباته ، واعادة انتاجه ، وهذا السلب يحدد الوظيفة الجوهرية للفلسفة التي تطرح الاسئلة دائماً ، تنبعث من

خلالها للتحرر الانسانى فى كل ابعاده الجسدية والسياسية والاجتماعية والفكرية .

ـ **الوسائط :** إن نقد المجتمع ، لا يعنى نقد المفاهيم التى يرتكز إليها هذا المجتمع فحسب ، وانما تعنى ـ أيضاً ـ نقد الوسائط الثقافية التى تعبر عن صورة الحياة اليومية ، فليس هنالك فصل بين صورة الفكر ووسائطه .

ـ **المادية :** استفاد ادورنو من الماركسية ، فى تحليل الطابع الاجتماعى للفكر ، وكل فكر هو واقعة تاريخية ايضاً ، ولكنه لا يقف مع الماركسية تماماً ، وانما يعيد نقدها من الداخل ، وكل واقعة مادية فى الواقع الاجتماعى تشير الى عناصر فكرية ايضاً .

وهذه النقاط تجتمع فى اعادة بناء الموضوعية ذات الطابع النقدى ، من خلال الالتقاء مع الموضوعية الاجتماعية عن طريق العلم ، ومادية التحليل النقدى الذى يقدمه ادورنو هو رد فعل تجاه ميتافيزيقا هيدجر والهيمنة الفلسفية للوجودية الالمانية التى مثلها بوبر وياسبرز ، اللذان نقدهما فى جدل السلب ، واستند فى نقده الى أن المنظور الفلسفى للوجودية قد أمسى رؤية ايديولوجية غامضة ، فهى لا تمارس اية فاعلية فى نقد اشكال السلطة فى المجتمع ، فى الوقت الذى تدعى فيه نقد الاغتراب ، ولقد ميتافيزيقا الوجود الانسانى فى شموليته المطلقة . وقد حاول ادورنو تجربة نقد العقل من خلال جدل السلب على اساس أن هيجل قد اكد على أن العقل يمكن أن يفكر ضد ذاته ، دون أن تضيع مكوناته الضابطة لعملياته .

ويشكل كتاب « جدليات السلب » حلقة الوصل بين التأسيس الفلسفى الاجتماعى لفكر ادورنو النقدى ، وبين توجهه نحو علم الجمال فيما بعد ، وفيه تجاوز نقد العقل ، الذى سيطر على اعماله السابقة ، فهو ينتقل من نقد العقل كموضوع للتفكير النقدى الى صيغة عينية وتاريخية تتيح له نقد المجتمع المعاصر ، فالديناميكية التى يتضمنها جدل السلب ترتكز على قدرة أخرى للعقل يسميها ادورنو « بالتفكير الثانى » ، ويقصد بها ذلك النوع من التفكير

الذي يتجاوز القشرة الخارجية للواقع ، لا ليسعى لجوهره ، وإنما لكى يقوم بنفى هذا الواقع الذى يستند الى عقل مستخدم من قبل السلطة التى تقوم باستقطاب الجماهير تحت شعارات ودعاوى ، تروجها باستمرار ، وهذه الآلية الجديدة — التفكير الثانى — تناضل ضد العقل الاستهلاكى بفضل فعل عقلانى يفترزه العقل نفسه ، بمعنى أن العقل يكون مغتربا عن نفسه ، ومتوترا ، بحيث يحتفظ بقدرته على « سلب » الواقع ونقده دون أن يتم استيعابه ، ودون أن يندرج العقل تحت هيمنة الوعى العادى لفكر المؤسسات القائمة(١٩) .

ويستعين العقل فى قراءته الثانية بالأعمال الفنية ، لكشف واحدية العقل المسيطرة على الواقع ، التى تبدو أنها الصورة الوحيدة للعقل ، لأن الأعمال الفنية تبين من خلال أشكالها الجمالية ، ومنطقها الداخلى ، أن هناك صورة أخرى للعقل ، هو العقل الخيالى الذى لا يندرج تحت لواء العقل الاستهلاكى(٢٠) ، ولهذا يتحول تفسير الأعمال الفنية الى عمل فلسفى ، يكشف عن امكانات الحرية التى تطرحها الأعمال الفنية ، وجدل السلب فى جوهره ، محاولة لتأمين منازل الوقوع فى شبكة الاستلاب التى يحبكها تيار الواقع ، لأنه — أى الديالكتيك السلبى — انشقاق تام عن حالة التفكير الانطولوجية ، التى تعزل الفرد عن المجتمع المادى ودولة المؤسسات ، ولهذا تحول التفكير الوجودى الى فكر ايديولوجى داخل الهيمنة السائدة للعقلانية الاستهلاكية !!

وقد أوضح أدورنو أن الفلسفة لا ينبغى أن تعيش فى عالمها الخاص ، الذى انقطعت روابطه بعالم الانسان ، بل انها ترتبط بممارسة الانسان العملية وبالوجود العينى الذى لا يفهم بمعزل عن اللحظة التاريخية التى يتحقق فيها وعن المجتمع الذى يحدد قدرات الانسان وامكاناته . والعناصر السابقة التى أشرنا اليها لا تعنى أن تقتصر الفلسفة على ماهو عينى ومباشر ، أو تلتزم بعالم الواقع على ماهو عليه ، انها على عكس ذلك تستخلص من الواقع ما هو ممكن فيه ، وبذلك يمكن القول إنها فلسفة تعترف بالواقع من ناحية ، وترفضه من ناحية أخرى ، ولابد أن تتسم كل فلسفة نقدية

بقــدر من عنصــر « الســلب » هــذا ، وليس هنــاك حــد فاصــل ــ لدي أدورنــو ــ بين الممكن والواقــع ، لأن الواقــع لا يفهــم إلا بالاشــارة الى وجــود هــذه الممكنات في المــاضي ، واحتمــال تحققهــا في المستقبل ، ولهــذا كــان الموجــود والممكن متداخلين ، ويستحيل فهــم أحدهمــا بدون الآخــــر .

وبالطبيــع لا يمكن تحليــل كتــاب أدورنــو جدليــات السلب هنــا ، والتعــرض لكل ما يثيــره من قضــايا ، فهــذا يحتــاج الى عمــل مستقل ، لاسيما أن أدورنــو لــم يكن يؤسس فيــه لتكوين فلسفته الخاصــة ، بقــدر ما كــان يهــدف الى تأسيس فلسفة للنظــرية النقــدية التي ينتمى اليهــا . فالكتاب محــاولة لتقــديم تاريــخ نقــدي للعقــل المعــاصر ، وللفلسفة المعــاصرة ، وهــو مكتوب بطريقة اثــارة القضايا ، وتعــرية وقــائع العقــل من الزيف الذي يتجــلى بــه ، فهــو ممارسة مزدوجــة للنقــد .

والكتــاب يتكون من ثلاثــة أجــزاء ومقــدمة : ففي المقــدمة التي تمتــد من صــفحة ٣ ــ ٦٠ (في الترجمــة الانجليزية التي صــدرت عــام ١٩٧٣ ، وقــام بهــا اشتون E, B, Ashton) يتنــاول أدورنــو الأسئلة المطروحــة على الفــكر الفلسفي حــول امكانية التفلسف في عصرنــا ، وكيف تكــون نقطــة البداية هي جدليــات السلب ، وليس تكــريس لمــا هــو قــائم ، وهــذا يتطــلب شرح طبيعــة العــلاقة بين الواقــع والجــدل ، ويقــدم نقــداً لهيجــل ، ومن خــلال هــذا النقــد ، يستفيد أدورنــو من هيجــل ، ويبين أن التوحيد بين العقــل والدولــة الذى كــان يريــده هيجــل ، لــم يتحقق في التــاريخ ، لأن العقــل بمفهــومه الجــدلي الذى يتجــاوز كــل حــالة راهنيــة ، قــد تــم استبداله بالعقــل الأداتي ، ولــم تفــلح الفلسفة ــ التي أصبحت أداة في يــد أصحــاب السلطة ، مثلها مثــل كثــير من العــلوم الانسانية التي فقــدت استقلالها ، وأصبحت تابعــة للسلطة ، وتقــوم بتبــرير أفعالهــا ، أو أضــفاء الطــابع العقــلي عليها ، وإذا كانت الفلسفة قــد فشلت في الالتزام بوعدهــا في تغيــير الواقــع ــ في القضــاء على الانفصــال والاغتــراب بين الانسان والواقــع ، من خلال المؤسســات ، فإنهــا مدفــوعة الى انتقــاد نفسهــا ، وهــذا النقــد الذاتي للفلسفة هــو ما قــدمه أدورنــو . والفلسفة مطالبة بالتعبــير عن هــذا

الفشــل ، ونقــد الأنســاق الفلسفية التي تدعي امتلاك الحقيقة ، فالنظرية النقــدية تنطلق من اعتبــار اساسي يؤكــد على أنــه ليس هناك فلسفة أو نظــرية يمكن أن تمتلك الحقيقة كلهــا ، وهــذا لا يعنى أن النظــرية النقدية تمتلك الحقيقــة ، وإنمــا تطبق هــذا على نفسها أيضــاً ، فهى تــرى أن هــذا الادعــاء بامتــلاك الحقيقة حــالة من حــالات الوهــم ، فالفلسفة لا تقــدم الحقيقــة لكنهــا تساهم فى تحــرير الانسان من عناصر الاستقطاب المعــاصرة . . ولهــذا قــدم أدورنــو نقــده للفلسفة الوجودية والوضعية ، واعــاد صياغة الاسئلة حــول التــراث والمعــرفة ، والأشــياء واللغــة والتــاريخ .

- والجــزء الأول يتعــلق بالانطولوچيا ، وهــو يتفــرع الى جزئين ، الأول عن الحــاجة الانطولوچية للانسان المعــاصر الذى يطــرح اسئلة عن فحــوى الوجــود ، حين يعــانى من التشــيؤ ، ويشــعر باخفــاق الواقعيــة Unsuccessful Realism ، ويدرك أن حاجاته الحقيقية هى التى تشكل جوهر وجوده ، وليست تلك الحاجات الزائفة The worng need التى يغرسها فيــه المجتمــع الاستهلاكى المعــاصر . . وهــذا لــن يتاتى بنقــد الانطولوچيا المعاصرة التى لا تهــدف الى تجاوز الوجود كمبنا هــو ، وهــذا ما اوضحه فى القســم الثــانى من هــذا الجــزء الكينونة والوجــود Being and exesten ce لانبه لابــد من تجــاوز الأســاطير المعــاصرة ، وممارسة الشعور بالزمن ونقــد انطولوچياتنا الذاتية ، وهــذا لــن يتــاتى إلا بتجــاوز البعــد الواحــد للانسان .

والجــزء الثــانى عن جدليات السلب : المفهــوم والمقــولات .

وفيــه يكشف عن منطق جــديد لتنــاثر الذات الانسانية ، وتوزعهــا بين مختلف أوقــات العمــل ، ويقــدم نقــدا لفلسفة الهــوية ، ليبحث عن منطق آخــر لتشظى الانســان وتوزعــه ، بدلا من الوحــدة والتطــابق التى نقــوم باسقاطها على العــالم ، ولا تذعنا تكشف عمــا بــه من مراكز للاستقطاب .

وفى الجــزء الثــالث من الكتــاب يقــدم ادورنــو نماذجــا للاشكاليات التى أثارهــا طــوال الكتــاب ، فالجــزء الأول والثــانى اللذان احتــلا

مائتى صفحة من الكتاب بمثابة النقد السلبى للفكر ، والجزء الثالث نقد للقضايا فى تعيينها فى الواقع والتاريخ ، ولذلك يتخذ العنوان الفرعى له وهو : الحرية .

فيما وراء نقد الانسان الجزئى ، وفيه يقدم دراسة عن العلاقة بين الحرية والمؤسسات الاجتماعية ، ويستخدم التحليل النفسى بوصفه تجسيدا لظواهر مادية تعتمل فى النفس الانسانية ، فالمكبوت أو المسكوت عنه ، هو لا شعور تأبى السلطة السائدة التعبير عنه . ويقدم فيه نقداً لفلسفة كانط ، وتحليلا للخبرة الذاتية للحرية ، وحلل المجتمع المعاصر بوصفه مضادا للنزعة الفردية التى تعبر عن كيان الانسان الداخلى ، وبين صور تجريد الوجود الانسانى من الطابع الانسانى عن طريق تحليل الوضع الراهن للحرية وارتباطه بمفهوم دولة المؤسسات .

وفى الفرع الثانى من هذا الجزء الذى يتخذ عنواناً له : روح العالم ، والتاريخ الطبيعى ، وهى مناقشة لمفاهيم الفلسفة الهيجلية فى الربط بين التاريخ والميتافيزيقا .

وفى الفرع الثالث من هذا الجزء الثالث يقدم أدورنو تأملات فى الميتافيزيقا ، يبين فيه العلاقة بين الميتافيزيقا والثقافة ، وهذا الجزء ربط بين جدليات السلب ، والنظرية الجمالية عند أدورنو من خلال الثقافة .

- موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفى :

يأتى المشروع الجمالى لأدورنو كنتيجة لمشروعه الفلسفى ، فهو فى تحليله النقدى للفكر الفلسفى والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ، انتقل الى دراسة النتاج الثقافى ، وخلص الى أن الفن «كممارسة» هو ضرورة على المستوى الانطولوجى للخروج من آسر : « العقل الأداتى » والعقل التماثلى السائد الذى يوحد بين العقل والدولة ، لأن الفرد يتحرر ، أو يمارس حريته فى الفن ، ولهذا حاول أدورنو أن يبقى الفن مستقلا عن الحياة الواقعية ، ورفض أى ربط

بين الفن وغيره من المؤسسات ، وبين أن القوانين أو النظريات التى تخضع الفن فى سياق محدد ، فإنها تقضى عليه ، لأنها تقضي على قدرة الانسان على التخيل ، لتجاوز الحالة الراهنة للواقع .

فهو قد انتقل « للجمالى » كصيغة للخروج من الدائرة المحكمة حول الانسان المعاصر ، فهى نقلة فلسفية ، تمثل المرحلة الثالثة من تفكيره ، ففى المرحلة الأولى ، قدم نقداً للفكر الفلسفى ، ومفهوم التنوير ، ومفهوم العقل فى الحضارة المعاصرة ، وفى المرحلة الثانية ، قدم منهجه المتمثل فى جدل السلب ، وهو متأثر فيه بهيجل ، وهو المنهج الذي صار الدستور الفلسفي للنظرية النقدية ، وفى المرحلة الثالثة ، قدم النظرية الجمالية ، فهو قد انتقل من نقد الفلسفة والمجتمع الى دراسة الجماليات ، بوصفها تجسيدا ليوتوبيا النتاج الثقافى فى المجتمع المعاصر . والمقصود بالجماليات لديه دراسة انماط التعبير الجمالى فى الفنون المختلفة ، وركز بشكل خاص على الأدب والموسيقى ، وركز أيضاً على تقديم تحليله النقدى لمكانة الفن فى المجتمعات التي بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك ، وربط بهذا بين النتاج الفنى ومظاهره ، وبين أجهزة الدعاية والاتصال ، والدور السياسى لأجهزة الاستهلاك الجماهيرية ، التى تعمل على « صناعة ثقافة » ، تصدر من خلالها للانسان مفهوما عن الحياة اليومية ، تكون من شروط انتاجها ، استهلاك أدوات ومنتجات معنية ، مما يسهم فى ترويجها ، وكشف فى هذا عن حقيقة الثقافة التى يتم صناعتها عبر أجهزة الاتصال من اذاعة وتليفزيون وصحف ، وهى ثقافة مصطنعة ، لا تمثل حاجات البشر الحقيقية ، وإنما هى من انتاج المجتمع الصناعى والتكنولوجى المتقدم ، الذى تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية ، تمثل الواقع الصناعي المغترب ، وهى ثقافة تخديرية للجماهير ، لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير فى سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة ، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية لثقافة الجماهيرية ، وإنما تحاول اقتلاع الجذور والينابيع الثقافية التى لا تتفق مع مشروعها الثقافى الذى ينزع نحو تنمية الاستهلاك ، ولهذا فإن الثقافة المصطنعة تكشف عن مشروع تنموى ، غريب عن حاجات الجماهير ، يحاول اقناع الجماهير بتبنيه ، وهذا المشروع يخلق ثقافة استهلاكية جماهيرية تعمل على ارضاء حاجات جماعية ، مدروسة بعناية ، وهذا مما

نلاحظه فى الاعلانات ، التى تروج لمنتجات قد لا يكون الانسان فى حاجة اليها ، ولكنها بالالحاح ، تتحول الى جزء من الحياة اليومية ، واستمرار هذه الثقافة يعمل على ترسيخ النظام السائد ، وهيمنة الدولة ومؤسساتها . فالفن كممارسة هو خروج عن الثقافة التى تصنعها اجهزة التسلط والهيمنة ، لانه لا يرتبط بها على نحو مباشر ، وحين يتداخل معها فى علاقة مباشرة ، بحيث يرتبط وجود الفن بها ، فإن الفن كجوهر لفعل التحرر ، يموت ، ويتحول لسلعة استهلاكية ، ويتحول الفن لأداة لتخدير الجماهير ، وتدجينها فى صورة معنية ، هذا على النحو الذى تحول فيه العقل الى اداة لتحقيق مزيد من السيطرة على الجماهير ، وهذا يعنى أن ادورنو قد توصل لرؤاه بصدد الفن من خلال تحليله للثقافة السائدة فى المجتمعات المتقدمة ، وجدل طبيعة العلاقة بين الثقافة واجهزة الإتصال ، ومن خلال نقده للنتاج الثقافى كمعطى فكرى .

فادورنو قد بدأ بنقد الأسس التى يقوم عليها المجتمع المعاصر من خلال نقده للفكر الفلسفى ، ثم أعقبه نقد المجتمع ، والمرحلة الثالثة هى نقد مظاهر هذا المجتمع كما يتجسد فى النتاج الثقافى ، وبالتالى فإن نظرته للفن هى جزء من نظرته للثقافة ذاتها ، وقد ساعده منهجه السلبى فى اكتشاف ثقافة الظل ، وهى الثقافة السلبية ، المضادة لثقافة الاستهلاك ، وهى الثقافة التى ينتجها الفن ، لنفى كل صور الاغتراب السائدة فى الحياة اليومية ، والفن فى صورته السلبية تلك هى التى تقوم بفعل التحرر ، هو الفن الوحيد المتاح له الوجود ، بينما الفن الذى يكرس لما هو قائم هو الفن المحكوم عليه بالموت ، لانه مرتبط بقانون الحياة التى يروج لها او يعبر عنها ، فينتهى او « يموت » — على حد التعبير الهيجلى — بانتهاء اللحظة التاريخية والاجتماعية والسياسية التى يعبر عنها ، او يدخل فى سياقها ، ولهذا فهو يرى فى بعض الأعمال التى تزعم الحداثة ، انها تؤكد صورة المجتمعات الصناعية ، ولا تسعى لنفيها .

وهذا قد دفع ادورنو الى تحديد طبيعة العلاقة بين الفن والواقع ، ويتخذ موقفا من الجمالية الماركسية ، التى ترى أن هناك علاقة مباشرة بينهما ، وهذا ما سوف نتعرض له بالتحليل فى معرض حديثنا عن النظرية الجمالية لديه ، والمنهج الذى يتخذه ادورنو فى تقديم رؤاه الجمالية هو نفس المنهج الذى سبق له استخدامه

فى تقديم افكاره الفلسفية ، فهو يبدأ بنقد الفكر الجمالى ، ومظاهره وآفاقه ..

ولم يظهر المشروع الجمالى لأدورنو بعلم الجمال وطموحه لتكوين نظرية جمالية مرة واحدة ، وإنما نجد بوادر هذا الاهتمام بالمشروع الجمالى منذ كتابه « جدل العقل » الذى درس فيه بعض القضايا الجمالية ، بل استخدم النصوص الأدبية كصور عينية للاغتراب الفكرى واستلاب الوعى فى المجتمع المعاصر ، فالنصوص الفنية تكشف - فى رأيه - عن الخفى والمكبوت فى الثقافة السائدة .

وقد كشف بشكل مبكر عن استخدام سلطة المؤسسات للفن والثقافة واخضاعهما لفعل التصنيع ، مما اعتبر دليل على ازمة الفن ، وضياع استقلاله الذاتى ، واستخدامه كأداة ايديولوجية ، دون أن ينتبه العقل المعاصر للطبيعة التخييلية للفن .

ويتم الانتقال الى الجمالية Aesthetics بشكل تدريجى خلال اعمال ادورنو ، ويتضح فى مقولة هامة فى كتاب « جدل السلب » . وهذه المقولة تبين ان المنطق الداخلى للعمل الفنى ، والتكوين الشكلى له يبرهنان على وجود نمط آخر من العقلانية ، يختلف - بشكل كلى - عن النمط الآلى للعقلانية السائدة فى المجتمع الاستهلاكى . ويحاول ادورنو من خلال هذه المقولة ، ان يبدد القول الشائع الذى يزعم بموضوعية تكوينية للأعمال الفنية ، لأن الفن صيرورة خيالية ، وخلق نسق موضوعى للفن ، يؤدى الى القضاء عليه ، لأنه يضع قوانين مسبقة للفن ، وهذا يؤدى لموت الفن(٢١) .

ويمتد خيط النقد من « جدل السلب » الى « النظرية الجمالية » فيربط بين الفن والنقد الجذرى للمجتمع المعاصر ، فللفن لديه وظيفة نقدية ، تدعو الى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخييلى مغاير للواقع ، ومضاد له ، فحين تصبح الحياة اليومية اداة سلب دائم للوعى الانسانى ومحاولة صياغته وفق اتجاه آلى تحدده المؤسسات الرسمية ، فيصبح العالم الذى يخلقه العمل الفنى محاولة لانتشال الانسان من الوسيط السلعى الذى يجعله يلهث وراءه . ففى الفن يستعيد العقل قدرته على الحلم وتجاوز

ما هو واقع ، ويتجه نحو فضاءات لا محدودة ، هى فضاءات التخيل والنقد الجمالى الذى يساعد الإنسان فى كشف الهوية المستلبة للواقع ، ومن ثم يشكل موقفه الفكرى الذى ينفى هذه الهوية(٢٢) .

ولهذا فالتعبير الفنى والجمالى هو الوسيلة الأخيرة الممكنة لمقاومة الفرد ، ولحماية وعيه من الاستلاب ، وينبغى لهذا التعبير أن يكون متفوقاً ومتعالياً على التكنولوجيا الراهنة ، حتى لا يندرج تحت أشكال الواقع ، وذلك لكى يمكن للفن وللعمل الفنى تأدية وظيفتهما النقدية .

وقد قام أدورنو فى كتابه « النظرية الجمالية » بتحليل الفن فى العالم الغربى ، ووصل الى نتيجة مؤداها ، أن الصور والاشكال الفنية السائدة فى العالم الغربى هى أشكال فنية ممزقة لمجتمع ممزق ، فحضور الأشياء الطاغى فى الحياة اليومية ، كسلع لها السيادة ، ويقوم الانسان على خدمتها طول الوقت ، فإن هذا الحضور ـ الشىء ـ قد تسرب الى الأعمال الفنية فلم يعد الحلم الانسانى ، موضوعها ، وإنما الأشياء أيضاً ، وهى بذلك تكرس وتستسلم لطغيان « عالم الأشياء » على عالم الانسان الداخلى ، ولهذا فإن أية محاولة لخلق فن يختلف جذريا عن عالم « السلع » والأشياء ، لابد أن يقترن بضرورة أن يقوم العمل الفنى بوظيفته الاجتماعية ، لأنه أصبحت صناعة الثقافة ، وانتاجها الزائف يشكل خطراً على محتويات النتاج الفنى ، وتؤدى بالفن الى الانحلال والذوبان داخل العملية الطاغية للاستهلاك ، مما أدى الى غياب الفن الذى يقوم بوظيفته الاجتماعية فى النقد والتحليل .

ويغالى أدورنو فى نظرته لموقع الفن فى المجتمع المعاصر ، ويفضل حالة غياب الفن على وجود فن يزعم الواقعية وتستخدمه السلطة السياسية للتعبير عن أفكارها ، وتصديرها للأفراد ، لأن الفن حينذاك لا يعبر عن طبيعته الجوهرية فى ممارسة فعل التحرر ، وإنما يتحول لايديولوچيا رسمية ، ويغرق الفن فى المباشرة والسطحية .

والفن هو الامكانية الوحيدة لفضاء التحرر والانعتاق من الأوضاع الراهنة في المجتمع المعاصر التي لم تظهر آية بوادر لنا يمكن أن يكون مخالفا ونقيضا للواقع حتى الآن .

ويرى بعض الباحثين إن النظرية النقدية بشكل عام ، وادورنو بشكل خاص قد لجأ الى الأفق الجمالي ، لأنهم لم يقدموا اى صورة محتملة للمستقبل ، فهي فلسفة ، تصير على نقد الحاضر(٢٣) دون أن تضع صورة للمستقبل تجعل لفلسفتهم دوراً في الفعل التاريخي ، وقد يكون هذا قد تم عن قصد واع من ادورنو ، لانه لا يريد أن يقع في وهم امتلاك حقيقة ما ، يستطيع من خلالها أن يبشر بصورة جديدة ، ولكنه يتعامل مع ماهو ممكن ، وهو نقد آليات المجتمع الحديث بكل صوره ، صحيح أن ادورنو قد تأثر بشكل مباشر بآراء والتر بنيامين ونظريته الجمالية ، لكن لجوءه للفن كان تعبيرا منه عن فشل الثقافة للقيام بمشروع تحرري ، وتعبيرا عن مأزق الفرد الناقد وعجزه عن التفكير من خلال مقولات اخلاقية لتغيير الممارسة السياسية .

والفن هو توليد لهذه الصورة الجنينية التي لم تتضح بعد فلسفة أدورنو هي محاولة لطرح أسئلة مستمرة . والفن هو اقرب صورة لطرح الأسئلة ، لأن مهمته ليست تقديم اجابات جاهزة ، ولذلك فإن اختيار ادورنو للمشروع الجمالي يتسق مع رفضه لابتذال الثقافة ، وانحطاط الفرد ، الفن هنا هو اليوتوبيا التي تحلم بعالم يصبح فيه الانسان اقل شعوراً بالقلق والخوف ، ورمزاً للحرية والتحرر من أسس الاغتراب بأشكاله المختلفة ، والفلسفة في مرحلتها الأخيرة « مرحلة النظرية الجمالية لدى أدورنو » تتوحد بالفن حين تعبر عن قوة الاهتمام والشغف في اللغة ، وتحوله من خلالها الى مجال التجربة والذاكرة .

ولذلك فإن فلسفة أدورنو تطرح عدة اسئلة :

هل يمكن عن طريق الجمال والفن أن يعبر الفرد عن اختلافه مع الواقع الاستهلاكي ؟

وهل يمكن عن طريق التخيل ان يتحرر من طغيان العقل الأسطورى الذى يتمثل فى الصيغ التبادلية لقيم الاستهلاك التخلفى ؟

هل يسمح هذا العصر بالاختلاف مع السلطة ، ومراكز الاستقطاب بكافة أشكالها ؟

هل الحداثة هى الارتباط بالتكنولوجيا ، أم الوقوف ضدها ، للكشف عن صورة أخرى للحياة ، غير تلك التى تقدمها وسائل الاتصال ؟

لماذا لم ينجح عقل التنوير / النهضة فى مساعدة الانسان على التحرر من آسر ما هو سائد ؟

هوامش الفصل الثاني

١ ــ يمكن الاشارة هنا الى حياة ادورنو (١٩٠٣ ــ ١٩٦٩) مما يلقى الضوء على مصادره الفلسفية التى توضح المؤثرات التى تاثر بها وشكلت فلسفته ، فلقد ولد عام ١٩٠٣ فى فرانكفورت من أب المانى وام ايطالية . واهتم بالبداية بالموسيقى فى فينا حتى عام ١٩٢٨ ، ثم عاد الى فرانكفورت ، وكان قد تعرف الى هوركهايمر (Horkhaimar) فى الحلقة العلمية التى كان ينظمها هانس كورنليوس Hans Cornelius حول هوسرل ، وقدم أطروحته حول كيركجارد : بناء الجمالية ، التى نشرت ١٩٣٣ ، ولم يصبح عضواً رسمياً فى معهد البحوث الاجتماعية بجامعة فرانكفورت إلا فى عام ١٩٣٨ ، وحين وصل هتلر الى الحكم ، مكث فى انجلترا حتى عام ١٩٣٧ ، فى كلية مارتن فى اكسفورد ، وبعد نفيه الى الولايات المتحدة ، استعاد أدورنو التعاون مع هوركهايمر الذى كان قد سبقه الى هناك ، وقاما بتأليف كتاب (نقد العقل) معاً ، وعاد أدورنو الى فرانكفورت بعد الحرب ، وصار مديراً للمعهد ، بعد هوركهايمر . وقد توفى عام ١٩٦٩ ، بعد نشر دراسته الفلسفية الهامة ، جدل السلب Negative Dialectic ، وبعد أن بدأ فى نشر مؤلفاته الكاملة .

وهذا العرض يبين أن مراحل فكره الفلسفى هى :

١ ــ نقد العقل . ٢ ــ جدل السلب . ٣ ــ النظرية الجمالية . وقد تاثر بكانط وهيجل ووالتر بنيامين من المعاصرين له .

٢ ــ أشار مارتن جاى الى علاقة مدرسة فرانكفورت باليهودية ؛ لأن معظمهم يدين بها ، وقد أشار أدورنو بشكل خاص الى مذابح هتلر فى كتابه جدل السلب بوصفها دليلا على الاخفاق الحضارى وتراجعا عن العقلانية ، رغم أنه كان ينتمى للثقافة الليبرالية ، الا أنه كان يشعر ــ هو وزملائه ــ بالاضطهاد بوصفهم يساريين .

انظر حول علاقة مدرسة فرانكفورت بالصهيونية :

- M, Jay : The Dialectical I maginaticn, P, 25 .

- Adorno : Negative Dialectics, P, 371 .

ـ رمضان بسطاويسى : الأسس الفلسفية لجماليات ادورنو . مجلة ألف ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ ـ ص ١١٣ ـ ١١٤ .

٣ ـ قدم ارنست بلوخ بحثاً عن فلسفة التنوير فى الدراسة التى حملت عنوان « مدخل الى فلسفة عصر النهضة » ، وأهم ما يميز هذا الكتاب هو انه لا يعالج النهضة كظاهرة بعث للعصور القديمة ، وانما النهضة تعنى لدى بلوخ (١٨٨٥ ـ ١٩٧٨) ميلاد انسان جديد فى المجتمع البورجوازى ، ويقدم هذا من خلال تحليل فلسفة عصر النهضة عبر دراسته للفلاسفة الايطاليين الطبيعيين مثل : برونو ، وكامبانيلا ، وعبر دراسته للعلوم الطبيعية الرياضية وروادها مثل جاليليو ، ونيوتن ، وعبر الدراسة التى يتدمها عن فلسفة القانون والدولة لدى ميكافيللى وبودان وجروسيوس وهوبز . وقدم بلوخ فى هذه الدراسة لوحة شاملة لأفكار عصر النهضة ، وتجاوز ما هو شائع عن هذا العصر بوصفه عصرا جماليا فقط ، فبين الأساس الفلسفى والاجتماعى لهذه النهضة الفنية ، ولا يقف اسهام بلوخ عند ذلك ، وإنما يتجاوز هذا الى تقديم منهج أجتماعى ؛ استفاد منه أدورنو فى معالجة قضايا علم الجمال ، فخلع عليها الطابع السياسى . ويعتمد منهج بلوخ على ابراز صلة الاتساق بين نظم الانتاج الاقتصادى والاتجاهات الفكرية السائدة فى هذا العصر ، وهو يبرز ـ بشكل خاص ـ سمات الحركات الفكرية فى أوروبا أثناء الانتقال من الاقطاعية الفروسية الى المرحلة التجارية mercantilism وتحالف هذه المرحلة مع الملكية وصولا الى مرحلة بدايات العصر الصناعى . ويعرف بلوخ عصر النهضة بأن النهضة لم تكن تعنى ظهور شىء ماض أو انبعاث للعصر القديم ، حسب التفسير الشائع ، وإنما كانت ميلادا لشىء لم يكن له أى تصور من قبل لدى الانسان .

-انظر ترجمة النص : ارنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ترجمة : مصطفى مرجان . مجلة الفكر العربى المعاصر العدد ١٣ — ١٩٨١ ، ص٧٩ الى ص٩٣ .

٤ — إن حوار أدورنو مع بنيامين الذى تم أواخر ١٩٢٩ من أهم مصادر أدورنو لأفكاره الجمالية فيما بعد وسوف يتم الاشارة بالتفصيل الى ذلك فيما بعد .

5 - Adorno and Horkhaimer : Dialectic of Enlightenment (New york : Continuum 1972) P,P, 4 , 16 .

6 - G, Lukacs : The young Hegel, Studies in the Relatiens Det ween Dialectics and Economics, Trans, Dy R, Rivingstcn, Mitpren Cam Bridge, 1976, P, 15.

7 - Adord and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment, P, 50

8 - Ibid : P, 81 and See Negatine dioleclic P, 78 .

9 - Ibid : P, 168 .

10 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Translated by knut Tarnowski and Frederic will, Edetition Northwester University Press, Evonston 1973, P, 15 .

١١— يمكننا هنا أن نتساءل هل مفهوم « النقد » لدى أدورنو هو امتداد للتفكير الفلسفى الألمانى منذ كانط الى نيتشة ، الذى جعل النقد بعداً رئيسياً من أبعاد ممارسة التفكير الفلسفى ؟ أم أن النقد لديه يختلف عن النقد السابق عليه ؟ ويمكن القول أن نقد « نظرية الحقيقة » أو « الهوية » فى الفكر الفلسفى ، يبين أن البعد الاجتماعى للفكر — كأساس للنقد — هو ما يميز تجربة أدورنو ومدرسة فرانكفورت ، فقد حاول أدورنو — عبر النقد — اعادة صياغة الفكر الفلسفى وفق تصوراته عن العالم ، ومن ثم تأصيل نقده للمجتمع المعاصر ، وهذا هو مقصده الأسمى ، فالنقد لديه آداة ، لتغير الواقع ، وبيان اخفاق المشروع الحضارى .

والنقد لدى أدورنو هو بحث دائم عن آفاق السؤال ، فالطريقة التى كتب بها كتابه الفلسفى الرئيسى « جدل السلب » يقوم على طرح الأسئلة من خلال الآلية النقدية التى يتناول بها تاريخ الفكر ، ويحلل بها المجتمع المعاصر .. وذلك بهدف تحويل النقد الى اداة لمقاومة كل اشكال الاستقطاب المعاصرة .

12 - Adorno : Negative Dialectic, P, 146 .

١٣- إن مفهوم العقل أو العقلانية لدى النظرية النقدية ، أو لدى أدورنو لا ينبغى لاقامة نسق منطقى كامل ، ولا يركز على شكل واحد من اشكال العقل المتعددة ، وانما التفكير العقلى لديهم يحترس من كل اشكال التأمل الميتافيزيقى وفلسفات الهوية ، والواقع يمكن تحليله من خلال البعد النقدى للعقل ، بدون أن ينظر للعقل وكأنه مثال متعال يوجد خارج التاريخ ، فأدورنو ينتقد اى فلسفة يكون لها مفهوما ضيقاً للعقلانية ، وتحصرها فى نطاق ضيق ، مثل الفلسفات الوضعية ، وهذه الفلسفات - فى رأيه - تقوم بوظيفة الايديولوچيا التى تعرقل الحرية الانسانية . فالعقل لديه اداة لنفى كل ما يعرقل مسيرة الانسانية ، ولذلك فهو يرفض الانتماء السياسى ، الذى يسلب العقل قدرته على النقد الحر . فالاشكالية التى ينطلق منها أدورنو ، هى التى تحدد مفهوم العقل لديه ، وهذه الاشكالية هى تغيير الواقع ، ليصبح اكثر انسانية ، والمجتمع المعاصر حول العقل كأداة فى تحقيق مصالحه التسلطية ، ولذلك ينبغى نقد العقل ذاته . وهذا العقل الذى يقصده أدورنو لا يفصل بين العقل الفلسفى ، والخيالى ، والاقتصادى ، والاجتماعى والنفسى ، ويرى أن الفصل بين أبعاد العقل هو نتيجة لتقسيم العمل فى المجتمع المعاصر ، لاحكام مزيد من السيطرة على الانسان ، وينبغى دمج هذه التخصصات مع بعضها البعض لكى يمارس العقل وظيفته فى النقد .

وقد ربط أدورنو وهوركهايمر فى كتابهما « جدل العقل » بين العقلانية المعاصرة « الذى عمدا الى التحرر منهما ونفيها » وبين التكنولوچيا ، أو التقنية ، ويرى أدورنو أن عقلانية التقنية

هى عقلانية السيطرة ذاتهـا ، لأنـه بمقـدار ما تنمـو المعـرفة التكنولوچية بقـدر ما يـرى الانسـان أن آفـاق تفكيره تتقلص ، ويحـد من نشـاطه واستقلاله الذاتى ، وقـدرته على التخيل والحكم المسـتقل ..

See : Adorno and Horkheimer : The Dialectic of Reason : P, 186 .

14 - Adorne : Negative dialectic P, 150 .

15 - Ibid : P, 158 .

16 - Ibid : P, 160 .

١٧- مفهـوم الحـداثة عند أدورنو وهوركهايمر يشـير الى مفاهيم مختلفة من تلك التى نجدهـا لدى هابرماس مثـلا ، فادورنـو يـرى فى الحـداثة التعبـير النظـرى للمجتمعات المعاصرة التى تحرص على قيـم الاستهلاك وتؤكـد التشـيؤ ، ولهـذا فهـو يـرى فى الحداثة مفهوما سلبياً ، يتمثـل فى التوسع فى استخدام التكنولوچيا ، والتقنية على حسـاب الانسان ومشروعه التحـررى ، وهـذا الموقف انسحب أيضـاً على موقفـه من الأعمـال التى تدعى الحـداثة فى الفـن ، فتكرس لمـا هـو قـائم بالفعـل ، ولا تسعى لتجـاوزه ، ولعـل هـذا المعنى للحـداثة الذى يقصـده أدورنـو ، هـو قـريب الى مفهـوم التحـديث ، الذى يقـوم على ادخـال النظـم التكنولوچية فى حيـاة الانسـان بحيث لا تترك لـه مسـاحة للتفكير الخـاص فى حيـاته ، وتصورها وفـق مفهـوم جـديد .

١٨- يبـدأ كتـاب جـدل السلب يطـرح أدورنـو لامكانية التفلسف فى عصرنا ، فيبين أنـه فى الوقت الذى أمتلكت فيـه العـلوم التجريبية والانسانية موضوعاتها ، بقيت الفلسفة بدون موضوع ، ذلك لأن القـول بأن الفلسفة تسـاؤل عن الانسـان والمجتمع والطبيعة ، يجعـل من الفلسفة مشاركة للعلوم التى تبحث فى المجتمع والطبيعة والتـاريخ ، فالفلسفة مرتبطـة باشـارة احتياجات الوجود الانسانى The ontologicalneed ، ومن خـلال انفتاحها على العـلوم

المختلفة ، فانها تقوم بتوظيف المفاهيم Concepts واشياء العالم المعاش فى صياغة الأسئلة التى تلح على الوجود الانسانى .

See : Introduction of Negative Dialectics, P, 11 and P,

19 - Ibid : P, 198 .

20 - Self - Reflection of Dialectics. Ibid : P, 405,

21 - Ibid : P, 365 .

22 - Adorno : Aesthetic theary, P, 4 .

23 - Terry Eagtetin : Art after Auschwitz, Adorn's Political Aesthetics, in book : Sigifical theary P, 40 .

[illegible]

See : [illegible]

19 - Ibid : [illegible]

20 - [illegible]

21 - Ibid : [illegible]

22 - Asterios : [illegible]

23 - Thierry Bianquis : [illegible]

الفصل الثالث

الفن والحياة المعاصرة

- من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة .
- الفن والتكنولوچيا وأدوات الاتصال .



يرى تيرى ايجلتون فى جماليات أدورنو نوعاً من محاولة تأسيس علم الجمال السياسى ، وذلك فى دراسته ، والتى حملت عنوان :

« Art after Auschwitz : Adorno's Political Aesthetics » .

وذلك لأن نظرية أدورنو الجمالية تستند الى فكر جمالى يقوم على مناهضة الواقع ، مستخدما التفكير الجدلى فى تأسيس بنية مستقلة للعمل الفنى ، وبالتالى لا يمكن استنطاقه بما ليس فيه ، من خلال رفضه الاحالة المتبادلة بينه وبين الواقع ، لأن العمل الفنى يقوم جوهره على تلك القطيعة التى يقيمها مع المبادىء التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وخلق منطق آخر ـ الذى يتمثل فى تقنيات الشكل فى العمل الفنى ، نواجه به منطق التسلط الذى يمارسه العقل فى الحياة اليومية . ولكن ما الذى دعا ايجلتون الى اطلاق صفة « علم الجمال السياسى » على جهود أدورنو الجمالية ، وهى التى تسعى للتحرر من أسر الواقع ، فهل هذا التناقض بين القصد الجمالى ، والتقويم الجمالى ، هو تناقض ظاهرى ، فالقصد من الفن بشكل عام لديه هو مناهضة الواقع ، وكشف المكبوت والمقموع فيه عن طريق ادخاله فى علاقات جديدة ، مختلفة عن تلك العلاقات التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وهذا هو الجانب السياسى ، الذى جعل ايجلتون يصف محاولة أدورنو ، على أنها استطيقا سياسية ، ولكن هذا الطابع السياسى ، لم يغفل استقلالية العمل الفنى ، فجدليته تقوم فى هذا التضاد ، فى مناهضته للواقع عن طريق الخروج من آسر القوانين والعلاقات التى تحكمه الى مجال يخلق قوانينه وآلياته الخاصة ، وهذا المجال هو الذى يحكمه التقويم الجمالى .

والفن ـ بهذا المعنى ـ هو « الأمل » الذى يمكن من خلاله المحافظة على استقلالية الفرد ، من طغيان عقل السلطة والهيمنة الذى يطبع كل الأفراد بطابعه ، ويتجاور الفن هنا مع الثقافة

والدين كآخر الدفاعات التى يمكن أن يحتمى بها الانسان ضد غزو الحياة الاستهلاكية ، والتى تنذر بالقضاء على العقل(١) .

فأدورنو يرى فى الفن مشخصا لأمراض الحضارة المعاصرة ، وتقديم الدواء لها ، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الانسانى ضد قمع المؤسسات التى تمثل الهيمنة الاستبدادية ، والسؤال الذى يطرحه أدورنو ، كيف يكون الفن ممكنا فى الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة فى الثقافة ، رغم أنه يقدم المضمون الموضوعى لهذه الهيمنة ، بمعنى أنه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية ، حتى وهو فى حالة كونه مضادا لها(٢) ..

فالفن الذى نراه فى الحضارة المعاصرة هو فن ممزق ، ويعبر عن المجتمع الممزق ، ولهذا فإن الفن الحقيقى غير مسموح له بالتواجد ، لأن منظومة الحضارة الآن تعتمد على قيم التبادل ، والذى لا تستطيع ادخاله فى هذه المنظومة يبقى غير معترفا به ، من قبل المؤسسات التى تؤثر فى الواقع ، وبالتالى فالفن الذى لم يتحول أداة فى خدمة القيم الاستهلاكية - يكون هامشيا ، ولذلك فإن مصير الفن مرتبط بفصل العالم الروحانى والأخلاقى - بصفته مجالا مستقلا عن القيم . ولهذا فإن أدورنو يناقش قضية مصير الفن ، أو موت الفن التى سبق لهيجل أن تناولها فى كتابه : الاستطيقا : محاضرات فى فلسفة الفنون الجميلة ، وانتهى أدورنو الى نفس النتيجة التى انتهى هيجل اليها ، فحين نتناول مكانة الفن فى العصر الجديث ، فإن هيجل لم يقل بموت الفن ، ولكنه بين أن طبيعة الحضارة الحديثة تقضى على استقلالية الفرد وحريته ، ولهذا فهى معادية لطبيعة الفن ذاته ، لأن الحياة الحديثة تميل الى وضع القوانين والقواعد لكل شىء بما فيه الفن أيضا ، وبالتالى تقضى على طبيعته فى الابداع الفنى(٣) . واشترك أدورنو مع هيجل فى التنديد بهذا الطابع اللاانسانى للحضارة الحديثة ، ولكن فهم بعض الباحثين من هذا أن هيجل يكتب شهادة وفاة للفن ، لكى يفسح المجال للدين والفلسفة ولكن هذا غير صحيح ، لأن هيجل - واتبعه فى هذا ادورنو ايضا - كان يريد نقد الحضارة المعاصرة ، التى تضاءلت فيها امكانيات الخلق الفنى ، لأنه إذا نظرنا لحالة العالم المعاصر من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية سنجد أن الاستقلال الفردى أصبح

مجـــاله محـدوداً للغـاية ، وقـد طـور أدورنـو هـذا واضـاف نظـرية اللعب لـدى شـيلر ، واسـتفاد من والتـر بنيامين وكتـاباته حـول اللاعب والمدنيـة المعـاصرة(٤) ، فالمدنية المعاصرة بكـل تعقيداتها ، هى نموذج للشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وما ينتج عنهـا من مؤسسات قانونية وشرعية وأخلاقية ، وهى التى تحـدد المضمون الذى يتحـرك الأفـراد من خـلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضـاً ، واللعب هـو المسـاحة التى يتحـرر فيهـا الانسـان من أسـر هـذه المؤسسات لأن الزمـان فى اللعب يكون مختلفا فى بنيتـه الشعورية عن الزمـان خـلال وجـود الانسان فى هـذه المؤسسات ، فاللعب أو العمـل الفنى ضروريا لاعـادة بنـاء الاستقلال الفـنى ، الذى اختزلته المؤسسات القائمة ، فالعمـل الفـنى ـ فى صورته الحـرة ـ هـو الوسيلة التى يستعيد بهـا الانسـان الاستقلال الفـردى الضـائع وسـط التعقيدات المترفـة للحيـاة المعـاصرة .

أمـا كيف يـرى أدورنـو اعـادة بنـاء الاستقلال الفـردى من خلال الفـن ؟ فـانه يمكن القـول أنـه يطـور من رؤيـة شـيلر التى ظهرت فى مسرحية اللصوص ـ التى ظهـرت عـام ١٧٨٢ ، حيث بين شـيلر أن السبيل الوحيـد لتحقيق الاستقلال الفـردى هـو التمـرد على المجتمـع البورجوازى بالذات ، ويظهـر هـذا فى شخصية كـارل مـور وهـو البطل الثـائر على النظـام القـائم ، وعلى الرجـال الذين يسيئون اسـتغلال سلطاتهم ، فيخـرج عن شرعية القـانون فى سلوكه الاجرامى ، لـكى يؤسس بنفسـه دولـة بطولية جـديدة ، وينصب نفسـه مقـوما للقانون وينتقـم لجميـع المظلومين(٥) ، فهـذه المحـاولة تقـدم حـلاً فـرديا ، لا يصلـح للأزمنة الحديثة ، ولهـذا فـانه يرى فى نقـد المجتمع وتعريته السبيل الوحيد للتحرر منه ، لأن أدورنو يرى فى الفـرد جـزءاً من المجتمع ، لا يمكن أن ينقـده إلا من خـلال ممارسة فعـل التخيـل .. فهذا الفعـل يجعـل من الفـن وسيلة للتحرر عن طريق تموضع رؤى الفنـان فى تمثيل حسى خـارجى ، ممـا يؤدى لاسـتعادة النفس لحريتها ، فالعمـل الفنى هـو تحـرر على المستوى الانطولوجى ، كمـا يتمثـل فى التجسيد الحسى لفعـل التخيـل ، والانسـان يتحـرر حين يجـد العمـل الفـنى يمثـل لـه أهـواءه الذاتية وغـرائزه فيبدى للانسان ماهـو كـائن عليـه ، فيعى كينونته ويتحـرر .. بـل إن الفـن حين يحـول الأهـواء الانسانية ـ من خـلال تشخيصها ـ الى موضوعات للوعى ، فـإنه يجـرد العواطف والغـرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدى الى جعلها خارجية بالنسبة لـه ،

وتخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرض نفسها لحكمنا الحر(٦) . والعمل الفنى لدى ادورنو هو تحرر على المستوى الاجتماعى أيضا ، لأن بنية العمل الفنى مختلفة عن بنية الواقع . ويستبعد أدورنو أن يكون للعمل الفنى دوراً أخلاقياً ، أى يصبح للفن قدرة تطهيرية من الأهواء ، لأنه لو طلبنا من العمل الفنى ان يقدم لنا نقداً اخلاقيا ، فاننا عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفنى وشكله لأننا نحاول أن نقتحم هدفاً من خارج الفن ليصبح هدفا للفن ، والعمل الفنى الذى يستعير مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل مباشر تتحطم فيه وحدة الشكل والمضمون ، والفن من وجهة نظر أدورنو لا يمكن أن يقدم الأخلاق المعيارية ، والمعيارية تفترض أن شخصا ما يمتلك الحقيقة وحده ، وهذا وهم ، لأن السلوك الأخلاقى هو فى حد ذاته تعبير عن جدليات السلب بين القانون العام ومؤسسات المجتمع وبين نوازع الانسان وعواطفه واهوائه ، بمعنى أن سلوك الانسان هو حصيلة الصراع بين ما تمتلىء به النفس من نوازع وأهواء ورغبات وبين القوانين المجردة التى تتعارض مع رغبات النفس ، والانسان فى حياته اليومية اسير الواقع النثرى « العادى والمبتذل » الذى يئن تحت وطأة الحاجات الضرورية ، ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ويحاول الدخول الى ملكوت الحرية من جهة ثانية . وهذا التعارض يجعل الانسان يتأرجح دائما بين الحرية والضرورة ، والفن يجسد هذا التعارض والتناقض داخل الانسان ، بهدف تحريره من آسر المؤسسات ويعمل على اظهار المكبوت والمقموع بفعل الدعاية والاعلان السياسى الاستهلاكى ، من طريق تعميق الاستقلال الفنى عن المؤسسات الاقتصادية والسياسية .

— من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة :

قدم أدورنو نظريته فى علم الجمال من خلال نقده للاتجاهات الجمالية المعاصرة ، وتأسست هذه الرؤية على نقده للثقافة الغربية ، تلك الثقافة التى تنحدر جذورها الى ارسطو ، الذى فرق بين الفكر النظرى Logos والفكر العملى Praxis وجعل من الفكر النظرى فى مرتبة اسمى من الفكر العملى ، وهذا التقسيم كان مرتبطا بتقسيم العمل فى المجتمع الطبقى فى الحضارة

اليونانية ، فالمعرفة العملية مرتبطة بهدفها المباشر فى تحقيق ضرورات الحياة اليومية ، بينما المعرفة الفلسفية ، فليس لها هدف من خارجها ، وإنما هى هدف فى ذاته . وكانت هذه التفرقة داخل ترتيب العلوم عند ارسطو — هى محاولة للتمييز بين الضرورى والمفيد والنافع من جهة وبين الجميل من جهة اخرى ، وبالتالى تقسم حياة الانسان الى قسمين : قسم للعمل الضرورى والنافع وقسم آخر للهو والبحث عن الجمال والسعادة . وقد أدى فصل المفيد والضرورى عن الجميل الى التمييز بين الحضارة والثقافة ، بين الانتاج المادى لحاجات الانسان ، وبين التعبير الروحى عن حاجات الفرد المعنوية(٧) ، والفرد الذى يجعل من نفسه عبداً للناس والأشياء ، فانه يسلم حريته لهم ، ذلك لأن الثروة والرفاهية التى يطمح اليهما ، لا تكون مرتبطة بقرار الانسان الذاتى ، وانما تخضع لظروف « السوق » المتقلبة ، وهكذا يخضع الانسان وجوده لهدف يتحكم فيه الخارج ، وبالتالى يكون الانسان تابعا لهذا « الخارج » ومصيره . ويتم التحكم فى البشر عن طريق الدعاية والاعلان ، فيصبحوا عبيدا لهذا النظام ، لأن سعادتهم مرتبطة بهذا التنظيم المادى للحياة اليومية(٨) .

وكانت الفلسفة القديمة — رغم ثنائياتها — ترى السعادة فى الخير الأقصى ، كما هو الحال عند افلاطون وارسطو ، الذى يتجاوز الطابع الواقعى للتنظيم المادى للحياة ، فالترتيب الذى قدمته للعلوم ، قدمته ايضا للنفس الانسانية ، حيث ينقسم الانسان الى منطقتين دنيا وعليا ، والمناطق الحسية من النفس الانسانية تدفع الانسان الى ابتغاء الربح والممتلكات والثروة ، وهذا الجانب من النفس الموجه الى اللذة الحسية قد عرفه افلاطون بأن جانب « محبة المال » لأن المال هو الوسيلة الرئيسية لاشباع الرغبات من هذا النوع ....(٩) .

ونتيجة لسيادة هذا الجانب لدى الانسان — فى الحضارات القديمة — نادى الفلاسفة بالبحث عن الحقيقة فى المجال النظرى ، لأن عالم الحق والخير والجمال يقع فيما وراء الواقع الاجتماعى وظروف الحياة اليومية ، وبالتالى لم يحددوا امكانية معرفة الحقيقة

عن الوجود الانساني في الممارسة Praxis ، فنادى بارمنيدس بوجود عالم الحقيقة المفارق لهذا الوجود المادي المتناهي وبالتالي تم الفصل بين العالمين — عالم الحقيقة ، وعالم الواقع — واصبح عالم الحقيقة ، الذي ينشد الحق والخير والجمال هو نوع من الترف الزائد ، الذي ليس له علاقة مباشرة بانتاج الضروريات للحفاظ على الحياة المادية .

وهذه النظرة القديمة — لا تزال سائدة — في المجتمعات المعاصرة ، لانها تقدم الانفصال الانطولوجي والمعرفي بين عالم الحواس وعالم المثل ، بين عالم الضرورة ، وعالم الجمال ، واقصى ما تطمح اليه هو اعادة تنظيم الحياة السياسية والاجتماعية ، وفق تعديل شروط الملكية ، او التبادل السلعى ، كما فعل افلاطون في الجمهورية ، وكما حاول ماركس ايضا ... لكن الفرق بين نظريات القدماء والمعاصرين ، هو ان نظرية القدماء ترى في أن معظم الناس ينفقوا حياتهم لانتاج الضروريات ، على حين تكرس مجموعة صغيرة حياتها للمتعة والحق ، وتكون مرتبطة بتقديم تنظيم يكفل العدالة والحرية وفق ضميرها الحى ، بينما اختفى هذا الضمير الحي ، واصبحت المنافسة الحرة هي طابع الحياة الحديثة ، وإذا كانوا الافراد يولدون منذ البداية مهيئين لعمل معين — في الفلسفة القديمة — تبعا لانتماءاتهم العرقية والطبقية ، فان الحياة المعاصرة اضفت طابعا شموليا على الافراد ، فلم يعد هناك تفرقة بين الافراد ، على اساس الجنس او موقعهم من عملية الانتاج ، ونتيجة لهذا اختفى الطابع الفردي الذي يميز خصوصية الانسان ، واصبح الكل مجبر على تبنى « ثقافة السلع » ، فالافراد في حياتهم اليومية ، يتبعون القيم الثقافية السائدة ، والتي لا يمكن انتاج الحياة إلا من خلالها ، فينظر للانسان كسلعة ، واحتياجاته هي سلع أيضا ، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بانتاج برامج ثقافية (هي في حد ذاتها سلع) لتلبية حاجات الانسان ، كما تقوم المصانع بانتاج الادوات والاشياء ... واصبح معنى الثقافة مرتبطا بمفهوم معين للحياة التي يتم استخدام العقل في تطور المجتمع ، وفقا لغايات محددة ، وهذا المفهوم يشير الى الطابع الكلى للحياة الاجتماعية في موقف معين ... (١٠) .

وهـذا يعني أن مفهوم الثقـافة قـد تـم استخدامه بأشكال متباينة ، فهـو قـد يشـير الى مجـالات الانتـاج الفكرى ، متميـزا عن الانتـاج المـادى الذى يمثـل الحضـارة . وقـد استخدمت السـلطة السياسية مفهـوم « الثقـافة » طـوال التـاريخ ، لكى تؤكـد على مفاهيم بعينهـا تريـد للأفـراد أن يتحـلوا بهـا ، ويعمـلوا على تحقيقها . فعلى سبيل المثـال ، قـامت النـازية فى المـانيا باستخدام مفهـوم للثقـافة فيـه تنتـزع العـالم الروحى من سـياقه الاجتماعى ، مما يجعـل من الثقافة اسـماً تجميعيا زائفـا ، للقيـم الأصلية - فى حـد ذاتهـا - مقـابل عالم المنفعـة والعـالم المـادى ، ويسـود تعبيرات مثـل الثقـافة القومية ، او « الثقـافة الجرمانية » بوصفها ثقافة خاصـة ، (وهـذا ما يقـع لدينـا عند الحـديث عن الأصـالة والمعاصرة ، او الهـوية والخصوصية ، فيجهـد المفكرون العـرب أنفسهم فى تحـديد سمات خاصـة للعقل العربى فى مرحـلة تاريخية - للعصـور القديمة - رغـم انهـا لـم تعـد موجودة الآن ، وهـم بذلك يؤكدون توهمـات زائفـة لدى العقـل العـربى عـن نفسـه) ففى هـذا المفهـوم يتـم الفصـل بين الثقـافة والحضـارة ، وتستبعد الثقـافة نتيجـة لهـذا الفصـل من العملية الاجتماعية (وهـذا ما نجـده أيضـاً لدى الحكومات العربية التى تـرى فى الثقـافة والكتـاب والروايـة والعمـل الفـنى ترفـاً زائـداً ، لا أهميـة لـه فى العمليـة الاجتماعية ، فتخلق فراغـا روحيـا وثقافيـا لدى الأجيـال الجـديدة ، التى قـد تجنـح للتطـرف فى الفـكر والسلوك ، لاشـباع احتياجاتهـا الانسانية العـامة) ، ثـم تتبنى السلطات مفهـوما للثقـافة يؤكد هـذا الفصـل بين الضرورى والجميـل ، بين الانتـاج الروحى والانتاج المـادى ، هـذا لكى تدفـع الأفـراد ليسـيروا فى مسـلك واحـد ترتضيه لهـم ، ويرتبط بمشروعهمـا السياسى ، ويحـاول الفـرد أن يحـلم بتحقيق عالمـه بدون تبديل لحـالة الواقـع ، ومن خـلال الأدوات والأشياء التى ينتجهـا العـالم الاستهلاكى ، وتوهـم الفـرد بأنـه حـر فى اختيـار ما يريـده من هـذه الأشـياء ، لتعمـق لديـه توهـم الحـرية الظاهـرة ، والسلطة السياسية بمسلكها هـذا تؤكـد علاقات جـديدة للحيـاة الاجتماعية ، وتسـتبعد ارتبـاط الثقـافة بالحـارة ، وتختفى صـورة الثقـافة التى تعطى مشروعية للانتاج الروحى للانسـان الذى يعبر عن تخيلاته اليوتوبية ، وتحمـل نقـده للصـور القائمة للحيـاة اليومية . وتعمـل تلك الصـورة من الثقـافة المنفصلة عن الحضـارة على استبعاد دور الفـن من الحيـاة اليومية ، واسـتبعاد أدراك الحقيقة والحـرية فى خصوصية الانسـان

واستقلاله الفردى ، وإنما البحث عن الحرية كمعطى يتحقق فى شروط اجتماعية خاصة ، فيلهث الأفراد وراء هذه الصورة من أجل تحقيقها ، تحت توهم أن هناك مساواة مجردة بين البشر فى تحقيق السعادة من خلال امتلاك الأدوات ، لكن هذه المساواة المجردة ، يتم كشف زيفها ، لأن من يمتلك القدرة على شراء هذه الأدوات - التى يتوهم السعادة من خلالها - هم قلة قليلة من الناس ، والغالبية العظمى من الناس لا تمتلك هذه القدرة الشرائية ، لظروف خارجة عن ارادتها وهذا يعنى أن المساواة بين البشر التى يعلنها النظام العالمى كشعار فى ثقافته هى وهم ، وتنطوى على لا مساواة حقيقية ، تتمثل فى الظروف المادية التى تسلب الأفراد حريتهم . وهنا تستخدم السلطة سلاح الثقافة ، لترد على حاجات الأفراد المتزايدة ، وبؤس حالتهم الاجتماعية ، بأن هنالك جمال الروح مقابل بؤس الجسد ، وهناك الحرية الباطنية مقابل قيد الحرية الخارجية ، وأن هناك عالم الفضيلة بدلا من الأنانية والحقد على القلة القليلة التى تمتلك القدرة على شراء الأدوات ، التى يتم الدعاية للسعادة من خلال امتلاكها .. وهنا تستخدم الثقافة لتقديم مفاهيم مضللة ، ذات طابع مثالى ، لقمع الجماهير غير القانعة ، وتستخدم الثقافة هنا العلوم الانسانية وعلى رأسها الطب النفسى لتخفى الفساد النفسى والتشويه الذى يصيب الانسان من جراء رفضه لهذا العالم الفاسد ، الذى يدعوه لشراء السلع ، ويدعوه لقمع هذه الرغبة ، إذا لم تتوفر لديه القدرة الشرائية ويحصر الفساد فى دائرة الفرد ، بوصفه مسئولا عن آلامه النفسية والجسدية ، ومطالبا له - أى الانسان - بالتكيف والتوافق مع هذا التناقض الثقافى الذى يطرحه المجتمع المعاصر(١١) ، وقد ركز أدورنو على نقد ثقافة المجتمع المعاصر ، الذى يتبنى هذه الصورة المزدوجة ، التى يتم من جرائها استلاب الانسان وتشويهه .. حيث تحولت الثقافة التى يرفعها المجتمع المعاصر ايديولوجيا لقمع الانسان ، لهذا تم استخدام « الفن » فى تبرير الشكل القائم للوجود ، وترسيخه للسكينة القاتلة للحياة اليومية .

والفن - لاسيما الذى نجده على شاشة السينما والتليفزيون - يقوم بتقديم صورة مزدهرة الألوان لجمال الناس والأشياء ، ويرفع الألم والأسى واليأس والعزلة الى مستوى القوى الميتافيزيقية ،

ويجعل الأفراد يقفون ضد بعض ، دون أن يرتبط هذا بالمؤسسات الاجتماعية ، ويتطور الأمر ، لمزيد من اقتناع البشر بالعالم الذى تحكمه هذه المؤسسات ، من خلال مبالغة تقوم على أساس أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يتغير جزئيا ، بل يتغير خلال تدميره كله فقط ! ، وهذا يعنى أن الأفراد — فى ظل هذا النظام العالمى — لا يستطيعون اعادة اكتشاف أنفسهم إلا من خلال القفز الى عالم آخر ، لا ينتمى الى عالمنا .. فيقتنع الفرد بمحدودية قدرته على التأثير فى صناعة القرار ، ويتوهم أن الجميع ، بما فيهم أصحاب القرار السياسى ، فى المؤسسات التى تحكم المجتمع ، تعساء مثله ، وأن العالم يقع تحت قوى كونية ذات طابع ميتافيزيقى تحكمه .. وبالتالى يرتبط الانسان بالوضع القائم .. وبالتالى يكف عن المطالبة بوجود اجتماعى أفضل ، ويقوم بتعضيد سلطة القوى الاقتصادية التى تحفظ وجود هذا المجتمع .. ويمكن تأجيل سعادة الأفراد ، واقناعهم بالسعادة الأبدية فى العالم الآخر على حساب عمر الانسان . بينما الثقافة الحقيقية التى ينادى بها أدورنو للوقوف ضد هذه الثقافة الدعائية السائدة ، هى ثقافة واقعية ، ترى فى التحام الثقافة بالحضارة وسيلة الانسان للتخلص من العوز المادى والروحى ، وترد للانسان فاعليته فى نقد المؤسسات والتحرر منها .. بدلا من الانكفاء الرواقى للانسان على ذاته ، ليهرب من العالم الذى يعيشه الى عالم آخر .. ولهذا لابد من الترابط بين الضرورى والجميل ، بدلا من الفصل بينهما ، ليصبح للفن مركز الوجود ، وليس زائدا عن الحاجة .

وتعمل تلك الثقافة الزائفة ، التى يرفعها المجتمع كشعار ، على الفصل بين النفس والجسم على النحو الذى نجده فى ثنائية ديكارت ، حين بين أن النفس جوهر متمايز عن الجسم ، لكى يتم التأصيل للفصل بين النافع والجميل وبين الحضارة والثقافة ، ويتم الفصل بين الانسان والعالم ، رغم انه هو الذى ينتجه . ويتحول الانسان قيمة مجردة يدافع المجتمع عنها من خلال أدوات الاتصال ، دون أن يتطور الأمر للحديث عن واقع الانسان الاجتماعى ، فيصبح الدفاع عن « الانسان » قيمة يتفق عليها الجميع ، دون أن تتحدد ملامح هذا الانسان المقصود هو الذى يختفى وراء كل الفروق الطبيعية والاجتماعية ، وهذا يعنى أنها لا تدافع عن أحد ، وإنما

ترفع ثقافة المجتمع الاستهلاكى شعار يمكن ان يتفق الجميع عليه ، ويصبح ما يحدث للجسم لا يستطيع أن يؤثر فى النفس الانسانية ، وهذه القضية يتم تقديمها لتبرير الفقر والاستشهاد وتقييد الجسم من خلال التربية الثقافية التى تتحدد فى مناهج التعليم ، التى تطالب بقمع مطالب الجسد الضرورية وان الغذاء الروحى بديل يتلاءم مع الخبز القليل ، وتعميق الشعور بالاثم لدى من يرضى حاجات الجسد ، والدعوة للتحرر من الحسية ، او اخضاع الحسية لهيمنة النفس(١٢) .

ويستعرض أدورنو هذا الطابع العام للثقافة المعاصرة كما يتمثل فى صورة الحب التى يقدمها المجتمع للأفراد لكى يتبنوا هذه الصورة ، ففى ظل مجتمع تحكمه العلاقات التبادلية للسلع ، تصبح الصورة السائدة للحب هى المنفعة المتبادلة ، او ممارسة التسلط ، ولهذا يرى الانسان المعاصر تحقق صورة الحب اللامشروطة فى الموت ، لأن الموت يستبعد الظروف الخارجية التى تدمر علاقة الحب فى صورته التضامنية التامة ، لأن صراع المصلحة الذى يحكم علاقات الأفراد فى مجتمع التبادل السلعى يختفى فى الموت ، لأنه حين يموت أحد المحبين يتحول الى قيمة معنوية تسمو فوق المصلحة المنفعية المباشرة ، كما هو الحال فى الفن الدعائى الذى يقنع الفرد باستحالة التغيير الا بتغيير العالم بشكل كلى . وتم استخدام علم النفس فى تحويل الجوهر الباطنى الأصيل للانسان ، لكى يفرغ من قدرته التمردية ، ويصبح رقيقا هادئا ، شاكيا ، لكنه يخضع فى النهاية لحقائق الواقع وبهذا أمكن تحقيق الهيمنة الجماعية ، من خلال تسخير كل القوى المتاحة ضد اى تغيير حقيقى للوجود الاجتماعى(١٣) . وفى ظل هذه الثقافة التى تهتم بالجانب النفسى فى الانسان ، يمكن استيعاب تلك القوى والتطلعات التى لا تجد مكانا لها فى الحياة اليومية ، من خلال مثال ثقافى يصور اشتياق الناس الى حياة أسعد يمكن أن تتحقق فى عالم أنقى وأسمى من هذا العالم الذى نعيش فيه ، ويترك للفن فى ظل هذه الثقافة أن يعبر عن هذه الجوانب التى لم يتح تحقيقها فى الواقع ، فيفسح المجال لليوتوبيا ، والخيال ، والتمرد ، والعنف الذى لا يسمح به فى عالم الواقع . وترسخ لدى الأفراد أن البحث

عن الحقيقة يكون فى عالم الفن ، أو عالم اللوجوس ، أو عالم التصوف ، وتبدو الحقيقة بعيدة عن عالم الواقع ، لكى يتم دفع الناس الى الخلاص الفردى من خلال التأمل الباطنى للوجود ، وليس من خلال الممارسة الفعلية للحياة اليومية ، وهذا ما تريده السلطة فى المجتمع المعاصر ، وتدعو له بحجة أن الواقع مبتذل ونثرى ، ويحتل مرتبة أدنى من الوجود التأملى النظرى .

وهنا يرى أدورنو فى الجمال والفن دعوة لتفتح الحواس ، ومن ثم فالأعمال الفنية الحقيقية تحوى عنفا خطرا يهدد الشكل القائم للوجود ، ذلك لأن الطابع الحسى للجمال يوحى بشكل مباشر بالحصول على السعادة من خلال الفعل وليس من خلال التأمل النظرى للوجود(١٤) ، فالعمل الفنى يفلت من أسر السلطة القائمة حين يوقظ الحس ، دون أى شعر بالاثم أو العار ، وإنما يعمق الشعور بالسعادة ، فلم يعد الفن والجميل هو الشعور باللذة بلا غرض ، وانما هو جميل فى ذاته ، والجمال هنا كما يؤكد نيتشه « يعيد ايقاظ التفتح الجنسى »(١٥) ، ولا يعنى هذا اباحة الجسم الانسانى وفق الأهواء ، وانما تنظيم الرغبات وفق ما يريده الانسان ، وليس وفق ما يريده المجتمع البيلطوى ، من المألوف أن ندرك أن المجتمع يعدل من شرائع الجسد ، كما وردت فى الدين على سبيل المثال ، ليقدم صورة أخرى ، يدعو لها بشكل خفى ، مثل بيع الجسد الانسانى فى الاعلانات ، كما يبيع الانسان ساعات جهده فى العمل ، فالمجتمع ، بحجة الفقر والعوز الاجتماعى ، وهو صانعه ، يسمح للانسان باستغلال الجسم الانسانى كوسيلة ، ولذلك يتحول الجسم كسلعة أيضا ، ويتم انتهاك التحريم الدينى ، لحساب المصلحة الاجتماعية ، التى يتوهمها الشكل الاجتماعى .

ولعل فى تحليل مفهوم الجسم فى النظرية النقدية ، ولدى أدورنو بشكل خاص ، ما يساهم فى كشف دعوتهم للحرية ، حتى لا يسىء البعض فهمهم بأنهم يدعون للاباحة بدلا من الحرية ، ولقد توقف هربرت ماركيوز عند مفهوم الجسم والغريزة الجنسية فى كتابه « ايروس : الحب والحضارة » ، وعرض لها أيضا فى كتابه : فلسفة النفى ، وفى كتيبه الصغير عن « البعد الجمالى » ، ولكن أدورنو

لم يتعرض لها بشكل مباشر ، الا فى دراسته عن « التسلطية » وفى اشارات قصيرة فى كتابه النظرية الجمالية(١٦) .

لكن يتفق كل منهما – ماركيوز وادورنو – فى تأكيد الارتباط بين النفس والجسم ، وضد كل ثنائية تفصل بينهما ، وكشف كل منهما عن الايديولوجيا الثقافية التى تدعو لفصل الجسم عن النفس ، كما تفصل الحضارة عن الثقافة ، واكد ادورنو على دور الحس كعامل جوهرى فى الخبرة الجمالية ، لأن الادراك الحسى للجسم فى الفن ، يجعل المرء يشعر بسعادة حقيقية خالية من الشعور بالاثم التطهرى ، ويتواءم شعور المرء مع جسده ، على نحو يساهم فى أدراك علاقته بالكون من حوله ، وهذا عكس بعض اتجاهات الخبرة الجمالية التى تبرى فى التأمل العقلى الباطنى العامل الجوهرى فى الخبرة الجمالية فى عملية التلقى الفنى .

وقد تمايز ماركيوز عن ادورنو فى تقديم نقدا للطابع السلبى لمفهوم الجسد فى المجتمع المعاصر ، الذى يبرر تأجيره ، أو تبادله وفقا لمنفعة خاصة أو عامة(١٧) ، بينما عمد ادورنو الى تنمية العلاقة بين الجمال والحقيقة ، بالمفهوم الاجتماعى ، والنفسى ، بل أصبح الفن هو الامكانية الوحيدة المتاحة ، امام الانسان المعاصر ، لكى يكتشف الحقيقة(١٨) ، وقد استمد أدورنو هذه الفكرة من فلسفة شيلر حين اكد فكرة التربية الجمالية للجنس البشرى ، وأوضح أن المشكلة السياسية لتنظيم مجتمع افضل يمكن أن تتأتى من خلال العالم الجمالى ، لأنه من خلال الجمال يستطيع أن يصل الانسان الى الحرية(١٩) ، ولذلك فان الثقافة التى يقصدها أدورنو فى فلسفته ككل هى تعنى سيادة الفن على الحياة .. وهذا يعنى أنه يعطى للفن دورا فريدا فى الثقافة المعاصرة ، ويستند أدورنو فى هذا الى ان جمال الفن ، يتمايز عن اشكال الثقافة الاخرى ، فى كونه يتصارع مع الواقع القائم ، والحاضر السىء ، بالرغم من استخدامه لمفردات هذا الواقع فى التعبير عن الجمال ، والفن هو الوسيلة الوحيدة الذى يقدم العزاء للانسان المعاصر على بؤس وتعاسة الواقع ، لانه ينقله الى لحظة جميلة فى وسط

لا متناهى من التماسة ، فهى تخرج الانسان المعاصر من صورة للزمن المتراتب ، لتنقله الى زمن مكثف آخر ، وهذا الخروج يتيح للانسان مسافة نفسية وعقلية ، تساعد فى التخيل ، والخروج من آسر الواقع ، وبالتالى تثرى الوجود الانسانى بأبعاد أخرى غير ذلك البعد الوحيد الذى يتمثل فى علاقات التبادل السلعى . والامكانية قائمة حين يقدم العمل الفنى عالماً يقوم أساساً على الجمال الفنى ، هذا الجمال الذى يقوم ادراكه على نشاط تخيلى ، او وهمى(٢٠) ، وهذا الطابع السحرى للفن ، هو ما يجدده والتر بنيامين بمفهوم العبق ذلك المفهوم ، الذى يعنى تفرد العمل الفنى فى اضفاء هالة ساحرة على لحظات الوجود الانسانى ، لكن ادورنو يختلف مع مفهوم العبق الذى يقدمه والتر بنيامين ، ويرى انه مفهوم ذو طابع تصوفى ، ويطلق على هذه الحالة ، التوهم ، وهى شعور ايجابى ، لانه يتحرر من واقعية التشيؤ ، ويكشف عن العالم على نحو ما هو عليه ، وقد حجبته عنا الشكل السلعى ، وبالتالى تجعل الفرد قادرا على أن يسيطر على مصيره ، الذى قد يبدأ بالتخيل(٢١) ، فيتخيل الكيفية التى يتم من خلالها تشكيل بيئته على النحو الذى يلبى حاجاته الحقيقية ، بحيث تتسع مسافة التحقق الخارجى ، التى تعمل الدولة التسلطية الشمولية على تقليصها ، وتعمل على امتداد مسافة التحقق الباطنى ، وتصور العالم فى سوءه يبدو فى شكلا جميلا ، يقبله المرء .

ويطلق ادورنو على عملية محاربة الدولة للمثل الليبرالية بأنها تدمير ذاتى(٢٢) ، وتتم هذه المحاربة من خلال تبنى مفهوم للثقافة ذاتها تمارس به هذه الوظيفة التى تحارب به الثقافة النقدية ؛ بحيث تكرس لخضوع افراد المجتمع للنظام القائم ، ويمكن تحمل ما فيه من خلال المظهر البراق لتضخيم انجازات النظام العالمى ، وتضامنه مع مفاهيم صورية عن المساواة ، والحرية ، والكرامة الروحية ، وهى كلها سمات للقوة وللسطة والنفوذ الاقتصادى والاجتماعى ، ولكى يقوم النظام الجديد بذلك ، فلابد أن يقوم بعملية استبعاد للعناصر الفعالة فى المراحل السابقة للثقافة ، بحيث تبدو هذه الثقافة الماضية وكانها واقع تاريخى سعيد ،

لا سبيل الى تحققه ، ويتم اعادة التنظيم الشمولى للوجود ، بما يخدم مصالح جماعات اجتماعية صغيرة ، تزعم انها توهب نفسها للمحافظة على الكيان الاجتماعى ، وإن التعاون معها ، لا يرتبط بمصالحها الضيقة ، ولكن بالزعم بأن ذلك يحافظ على وجود الكل ؛ ولهذا فالفرد مطالب بقبول التناقضات التى تظهر فى برامج هذه الأنظمة التي تطرحها الدولة ، وهذا التناقض الذى يصور أن مصلحة الأفراد مرتبط بمحافظتهم على هذا النظام الذى يصور لهم الاغتراب والتعاسة والعوز ، وهذا التناقض المزدوج هو فى جانب منه ، مصدر الضعف الذى تحتج به الثقافة اليوم على شكلها الجديد .

ويمكن ايجاز السمات التى تتمثل فى الثقافة التى يتبناها المجتمع المعاصر لممارسة التسلطية ، التى ينقدها أدورنو فى الآتى :

- الاحتقار الشديد للعقل ، رغم التقدير الشديد للعقل فى الثقافات السابقة ، وتجد الثقافة الزائفة تبريرها لذلك فى تحليلها للفلسفة التي صارت مرادفة للعقل لم تهتم بالمشاكل الحقيقية للبشر بشكل كاف ، بالاضافة الى تأكيدها على الجوانب الروحية والنفسية ، وتصويرها بوصفها مناقضة للعقل ، وصار العقل الكمى والاحصائى والأداتى والتماثلى والوضعى هم اشكال العقل المسموح بتواجدها ، أما العقل النقدى ، والخيالى ، والعقل الذى يتداخل فى نسيج الوجود الانساني فهو موضع شك لأنه يتناقض مع الواقع اللاعقلانى السائد فى المجتمعات المعاصرة .

- العداء للبناء الأكاديمى فى تناول القضايا الانسانية ، فلقد بدأ الطب النفسى الأكاديمى ، يخرج عن هيمنة النظام القائم ، وخرج عن يكون أداة لهذا النظام ، وبالتالى طرح مفهوما مغايرا للثقافة ، وعزلها عن سياق المجتمع ، وتصوير الأساتذة الأكاديميين فى صورة رهبان للعلم ، لا علاقة لهم بمشاكل الناس الحيوية .

- العداء للبناء الفنى والجمالى ، اى العداء للأعمال الفنية التى لا يتم انتاجها وفق استراتيجية صناعة الثقافة ، وإنما تتنافر مع الانتاج الفنى السلعى .

- العداء للثقافات الصغيرة التى تقدم صيغة للتنوير تعتمد على مفاهيم مغايرة للعالم عن تلك المفاهيم التى يعتمد عليها النظام القائم .

- تقوم الثقافة الزائفة على الدعاية لمفهومها عن العلاقات الاجتماعية ، وان وجود الافراد مرتبط بالدفاع عن بقاء النظام السائد ، لأنه فنبائه يعنى فناؤهم ، وحجب الخطر ، والدعوة الى دعم الخداع للنظام .

- ترفض الثقافة السائدة الحديث عن التراث والعقل ، وتدعو للحديث عن خلق الواقع ، والتركيز على القوى المتاحة ، حتى تستبعد العناصر الايجابية فى التراث السابق .

- تكثيف وتوسيع نظام تقسيم العمل ، حتى يبدو الانشغال بعلم موضوعى ، وفن يوجد لذاته ، مضيعة للوقت ، ويمكن للدولة أن تبيع كل كنوز الفن فى المتاحف ، إذا اقتضى الدفاع القومى ذلك .. وحتى يدخل الفن فى خدمة الدفاع الوطنى والاجتماعى والعسكرى .

- تخطيط المدن الكبيرة بشكل يمكن من تشتيت الجماهير ، وبناء الاسوار حول الطرق لمنع المظاهرات ، بحجة النظام والمحافظة على ارواح الناس ، فيجد الافراد انفسهم سجناء اسوار منيعة .

- تدعو الثقافة الزائفة للتكنولوجيا ، كأساس لتقدم المجتمع ، خدمة للشركات الكبرى ، دون أن تراعى احتياجات الافراد ، وإنما لكى تقوم بتمجيد الأمة وتفخيم صورة الحكومة التى تقوم بتحديث ادوات الحياة .

- فصل الثقافة كقيم عن البناء الحضارى المادى مما يؤدى الى فصل النافع عن الجميل ، وبالتالى تكون الثقافة تابعة لشروط الحياة المادية ، والترويج لها بدلا من أن تكون قائدة ومبشرة بحياة افضل واجمل ..

ـ إن وقت الفـراغ يتـم تنظيمـه وفـق مذهب المنفعـة العـامة ، بحيث تظـل مصلحة الفـرد مرتبطة بالمصلحة الرئيسية للنظـام القـائم ، فسعادة الفرد تدور فى حـدود تنظيم وقت الفـراغ فى الدولة التسلطية الشمولية .

ـ ترفـع الدولـة التسلطية شعارات تخفى بهـا الصـورة الحقيقيـة للواقـع ، مثـل « أنتشار عـام للقيـم الثقافية » و « حـق أعضـاء الشـعب فى المنـافع الثقافية » و « رفـع مستوى الثقـافة الفيزيائية والروحية والخلقية للأمـة » كـل هـذا دون أن يتيـح للجماهير الفرصة لصـنع ثقافتها الجـديدة التى تحـل محـل الثقـافة التى تقوم السلطة الشمولية بتصديرها عبـر أدوات الاتصـال .

ورغـم أن ادورنـو لا يتحـدث عن المستقبل ، وصورته ، إلا أنـه يامـل فى أن استمرار الحيـاة ، يعنى استمرار خـلق ثقـافة مغـايرة ، لتلك الثقـافة السائدة عن طـريق الفـن ، الذى يوقظ الحـواس ، ويدافع عن الحيـاة ضـد المـوت بكـل اشـكاله .

ـ الفن فى عصر الاستنساخ الآلى « الفن والتكنولوجيا وادوات الاتصال » :

استـمد ادورنـو كثـير من آرائـه حـول الفـن والظاهرة الجمالية من صديقه والتـر بنيامين (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠) ، ولهـذا كـان ضروريا عـرض آرائـه حـول الفـن وعلاقته بأدوات الاتصـال ، وحـول علاقة الفـن بالتقنيـة ، هـذه العـلاقة الأخـيرة التى استخدمها ادورنـو فى تحليلاته ، رغـم بعض الاختلافات بينهمـا(٢٣) ، هـذا بالاضافة الى تبنى ادورنـو لكثـير من تحليـلات بنيامين لموقـع الفـن من الحيـاة الحديثة من خـلال تحليـل بنيامين لمفهـوم اللعب فى دراسته الرائـدة عن المدنيـة واللاعب(٢٤) ، وهـذا يعنى ضرورة عـرض آراء بنيامين ، التى تبناهـا ادورنـو(٢٥) .. لأنهـا تمثـل ركيـزة محـورية فى تفكـيره الجمـالى ، ولنبـدأ بتحليـل والتـر بنيامين لعـلاقة الفـن بالتكنولوجيا ، لأنها وثيقـة الصـلة بفـكر ادورنـو .

يرصـد بنيامين تطـور عملية نسـخ الأعمـال الفنيـة ، بـدءاً من عملية الصـب والطبـع ، لدى الاغريق ـ (حيث كانت الأعمـال الفنيـة

المصنوعة من البرونز والفخار يمكن تصنيعها بكميات ضخمة ، فيما عدا العمل الفنى كان فريدا ، لا يمكن أن يستنسخ آلياً) — الى عملية الطبع على الحجر باستخدام الأيدى ، الى التصوير الفوتوغرافى ، الذى أدى الى تغيير أساليب انتاج الأعمال الفنية تغييرا جذريا ، وأدت تطورات تقنيات الاستنساخ الآلى مع حلول القرن العشرين الى ظهور اشكال فنية ، تفرض نفسها بوصفها اشكالا فنية اصيلة مثل فن صناعة الفيلم (السينما) التى ارتبط ظهورها بتطور تقنيات الاستنساخ الآلى ؛ وهذه التقنية اثرت على اشكال الفن التقليدى(٢٦) .

ولكن مهما تضاهت النسخة المنقولة من العمل الفنى مع الأصل ، فإنها تفتقد عنصراً واحداً : وهو وجوده فى الزمان والمكان ، ذلك ان خامات العمل الفنى وطبيعته التى لا تظهر فى النسخ المطبوعة ، تشير الى زمانه ومكانه ، وبالتالى تبين ظروف انتاجه ، وموقعه فى التاريخ . والزمان والمكان هما محورين اساسيين للتفكير الاستطيقى عند ادورنو ، واخذه من بنيامين ، لأن هذان البعدان يحكمان الوضع التاريخى لأى منتج من المنتجات البشرية(٢٧) فهذا الوجود المتفرد للعمل الفنى يظهر لنا من خلال الأصل الذى يعكس التغيرات التى صادفته من وقع الظروف الطبيعية عليه من خلال الزمن (وهذا ما يظهر فى الأعمال المصورة التى تنتمى لعصر النهضة مثلا ، ولا يمكن التعرف على التغيرات الأولى إلا من خلال النسخة الأصلية ، سواء بالتحليل الكيميائى او الطبيعى ، ولا يمكن — بالطبع — القيام بهذه التحليلات على النسخ المصورة من الأصل) فالمكان والزمان فى العمل الفنى يحددان اصالة العمل الفنى ، وقد أدى استنساخ الأعمال الفنية بكميات ضخمة ، الى اختفاء مفهوم الأصالة فى العمل الفنى ، لأنه ليس له وجود فى أسلوب الاستنساخ(٢٨) .

ولكن أسلوب الاستنساخ قدم امكانيات اكبر ، عوضا عن الأصالة ، فمثلا يستطيع الاستنساخ أن يبرز جوانب فى العمل تند تغفلها العين المجردة ، ويمكن عن طريق التكبير والحركة البطيئة للكاميرا أن تتوصل الى حقائق تجهلها الرؤية الطبيعية « يمكن ملاحظة أن تخليل ميثنيل فوكنوه للوحة الوصيفات لفلاسكويز ، مرتبط بهذه الامكانيات التى تقدمها التقنية »(٢٩) ، وعن طريق هذه التقنية أمكن

اقتراب العمـل الفنى من المتلقى ، فاصبح عن طـريق الاسطوانة نستطيع الاستماع الى عمـل موسيقى تـم تسجيله فى مدينـة تبعـد عنـا آلاف الاميـال ، ورؤيـة المتلقى لكاتدرائيات ضخمة من خـلال فيـلم سينمائى .

ورغـم هـذه الميزات التى يتيحها اسلوب الاستنساخ للعمل الفنى ، فـإن اصـالة العمـل الفنى تتلاشى ، ونفقـد بالتـالى الشعور بهيبـة الشئ أو الهـالة المقدسة التى تحيـط بالعمـل الفـنى ، أو ما يعبـر عنـه بنيامين بكلمـة عبـق « aura » العمـل الفـنى(٣٠) فما يتلاشى فى عصـر الاستنساخ التقنى هـو عبـق العمـل الفنى ، ودلالـة ذلك ، أن العمـل المستنسخ يخـرج عن مجـال الفـن ، لأن العمـل الفنى يعتمد فى وجـوده الخـاص على التفـرد ، بينمـا يؤدى الاستنساخ الى تعـددية النسـخ ، ويؤدى هـذا بخـروج العمـل الفنى من محيطـه الخـاص ، الى مجـال جـديد يسـمح للمتلقى باستقباله ، وقـد ادى هـذا الى زلزلة عاتيـة للمـوروث الثقـافى ، فهـذه الطريقة فى انتـاج الأعمال الفنيـة تؤدى الى تصفية العنصـر التقليدى فى الموروث الثقـافى ، ويظهـر هـذا فى الأعمـال الفنيـة التى تعيـد أنتـاج التـاريخ الثقـافى ، أو تبعثـه من جـديد ، وفـق المنظـور الخـاص للعصـر الحـاضر ، الذى تسـيطر عليـه قيـم اخـرى ، غـير تلك التى كانت سـائدة إبـان انتـاج هـذه الأعمـال الفنيـة .. « فالسينما ـ على سـبيل المثـال ـ حين تعيـد تقـديم رحـة كريستوفر كولمبس لجـزر الهنـد الغربية فانهـا تقـدمه من منظـور المكتشف ، بينمـا هـو فى منظـور الثقـافة الوطنية لسـكان الجـزر هو غاز لهم ، فالتقديم يتـم هنـا وفق قيـم ثقافية مختلفة »(٣١) .

ويقتـرب مفهـوم « العبـق » من مفهـوم الجليـل Sublime الذى سـبق لكانط الحـديث عنـه ، فى معـرض تفرقته بيـن الجميـل والجليـل ، فالشعور بالجمـال مرتبط بالعمـل الفـنى ، بينمـا الشعور بالجـلال تجـاه موضوعات الطبيعـة مرتبط بحـالة طقوسية وشعائرية ، وهـو مرتبط بالتجـربة الدينيـة ، والسبب الذى جعلنـا نقتـرن بين المفهومين ـ العبـق والجليـل ـ هـو التعـريف الذى يقـدمه بنيـامين للعبـق بأنهـا الظاهـرة المتفـردة ، والتى تفترض مسافة تفصـل بيننـا وبيـن الشئ(٣٢) ويتفـاعل « العبـق » فى عصرنا أو فى الأعمال الفنيـة نتيجـة لزيـادة الرغبـة الملحـة لدى الجماهير نحـو السيطرة على تفـرد كـل شئ ، عن طـريق الاستنساخ ، فالجماهير لديهـا رغبـة ـ نمتهـا

طبيعة الحياة الاستهلاكية — فى ان تجعل كل شىء أقرب إليها : ماديا وانسانيا . فالعمل الفنى الأصلى يتميز بالتفرد والثبات ، بينما يتميز العمل المستنسخ بالزوال والتكرار ، والانسان المعاصر لديه رغبة فى هتك ستر الشىء ، وبالتالى اهدار عبقه الخاص ، لكى ينمى لديه طبيعة الادراك الحسى المعاصر الذى يقوم على احساس المساواة الشاملة بين جميع الأشياء ، الى درجة تطبيقه على الأعمال الفنية ، فيقوم باستنساخه(٣٣) .

ولهذا يمكن الربط بين تفرد العمل الفنى ووجوده فى نسيج التقاليد التى تكون حية ومتغيرة ، فتمثال فينوس ، كان الاغريق يقدسونه ، بينما ينظر اليه رجال الدين فى العصور الوسطى على انه وثن ، ولكن كلاهما يتفقان على ادراك تفرده ، أى عبقه . وتعبر الشعائر عن تلاحم الفن بالتقاليد السائدة . ولذلك نشأت الأعمال الفنية المبكرة خدمة للشعائر الدينية . ولهذا فإن عبق العمل الفنى لا ينفصل كلية عن وظيفته الشعائرية ، بمعنى أن القيمة المتفردة للعمل الفنى الأصيل تجد اساسها فى الطقوس المصاحبة لنشأته ، والتى تمثل قيمته الوجودية ، وهذا الأساس الطقوسى ، الذى يوحد بين الجميل والمقدس ، حتى فى اكثر اشكال عبادة الجمال العلمانية ، هو الذى يحافظ على وجود الفن فى نسيج الوجود الانسانى كوجود مستقل عن الوظيفة المباشرة فى الواقع ، او كأداة لتأدية غرض معين ، ولهذا حين بدأت أول وسائل الاستنساخ الحقيقية ، وهى التصوير ، رفع شعار « الفن للفن » ، لمقاومة استخدام الفن من قبل أدوات السيطرة فى المجتمع ، وبالتالى القضاء على عبقه واستقلاله الخاص ، وهذا الشعار حاول إبتداع لاهوت خاص بالفن ، وهو لاهوت سلبى يتمثل فى مفهوم الفن الخالص ، الذى ينكر الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويرفض تصنيف الفن على أساس المحتوى أو المضمون(٣٤) .

والاستنساخ الآلى للعمل الفنى ، جعل الفن يخرج عن دائرة الشعائر والطقوس ، وأصبح التركيز على الأعمال الفنية التى يمكن نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التى يمكن صياغتها وفق مفهوم مسبق ، تقدمه السلطة السياسية ، ولذلك تخلى العمل

الفنى عن وظيفته الشعائرية لصالح الوظيفة السياسية التى يمكن أن يقوم بها .. وبالتالى يصبح العمل الفنى أداة للسيطرة والهيمنة ، بدلا من أن يكون أداة للتحرر .

ويتم تقييم الأعمال الفنية على أساس القيمة الطقوسية للعمل ، التى تثبت أصالته وتفرده ، وعلى أساس الربط بين قيمة العمل وقابليته للعرض . لأن الابداع الفنى قد بدأ بطقوس كلية تخدم الشعائر ، لأنه كان أداة من أدوات السحر فى عصور ما قبل التاريخ ، ولذا لم يتم الانتقال من الوظيفة الطقوسية الى الوظيفة الفنية إلا فى عصر قريب ، فأصبح يتم التأكيد على القيمة الاستعراضية للعمل الفنى ، مما أدى لظهور وظائف جديدة للابداع ، مختلفة عن تلك الوظائف التى عزت للفن فى عصور سابقة(٣٥) ، فى المرحلة الأولى لفن التصوير الفوتوغرافى كان يعتمد على القيمة الشعائرية عن طريق تقديس الأحباء ـ غائبين أو أموات ـ من خلال الصور ، ثم أصبحت القيمة الشعائرية تحتل المرتبة الثانية بعدما أصبح الوجه الانسانى ، فى حالاته وهواجسه المختلفة موضوعا للتصوير ، مما أدى لانبعاث « العبق » من هذه الصور المتمثل فى الشجن الذى تلتقطه الكاميرا ، ولكن تراجع هذا الأمر ، بتراجع الانسان كموضوع للتصوير ليحل محله الأشياء ، والمدن ، واستعراض قدرات الكاميرا ، فأصبحت القيمة الاستعراضية هى الأولى ، لأن هذه القيمة تجعل من الممكن استخدام هذه الصور كأداة ، أو تقديم علامات على الطريق ، سواء كانت صحيحة أو مضللة ، حيث تتحدد دلالة الصورة الواحدة من خلال موضعها من السياق الذى توجد فيه .

ويمكن القول أنه عندما تحرر الفن من أساسه الشعائرى من خلال الاستنساخ التقنى فإنه فقد مظهر الاستقلال الذى كان يتميز به ، وكان يجعل للفن وظيفة السمو فوق منظور العصر الذى تحكمه علاقات جزئية ، ليستشرف آفاقا أخرى من خلال التخيل . فالعناصر الشعائرية ، تضاءلت شيئا فشيئا أمام تقدم تقنية الاستنساخ ، التى غيرت من وظيفة الفن الجوهرية ، ويمكن إدراك هذا بسهولة حين يتم المقارنة بين الأداء الفنى الذى يقدمه ممثل المسرح ، وممثل السينما ، فالأول يقوم بكل المجهود من خلال اللقاء الحى

المباشر ، بينما الثانى تقدمه الكاميرا ، من خلال لغة بصرية تقوم على المونتاج واستخدام عدسات التصوير التى تقدم زوايا معينة للموضوع ، فممثل المسرح اقرب للقيم الشعائرية فى الفن التى تقوم على المعايشة ، بينما ممثل السينما يلتقى بالجمهور من خلال الكاميرا(٣٦) ، « فالعبق » أى تفرد الممثل فى أدائه مرتبط بحضوره للعرض ، والسينما لا تحقق هذا ، ولذلك تلجأ شركات الانتاج الى تعويض ذلك عن طريق الدعاية لنجوم السينما ، حتى يتحولوا لأساطير تكتسب مصداقيتها من الدعاية والاعلان ، لكى يصدق المشاهد ما يراه على الشاشة ، لأن هناك احساس عميق بالغربة يعترى الممثل امام الكاميرا ، وهو نفس الاحساس الذى يشعر به الانسان امام صورته المنعكسة فى المرآه . فالممثل امام الكاميرا يواجه جمهور المستهلكين الذين يمثلون السوق ، ويقدم له عمله وكيانه ووجدانه ، وهو متصل بهم عبر قنوات محددة للاتصال ، ولكنه منفصل عنهم ، كما تنفصل مصانع الانتاج عن اماكن المستهلكين ، فالسينما تحاول تعويض ضمور « العبق » من خلال بناء مصطنع لشخصية الممثل خارج الاستوديو ، لتخلق نجومية تحتفظ بسحر الشخصية الآسرة(٣٧) .

ونتيجة لهذه التغيرات فى التقنية ، والتى اثرت على انتاج العمل الفنى ، وفقد تفرده ، أوشك التمايز الذى يفصل بين المؤلف والجمهور أن يفقد خصائصه الأساسية . فالانسان يتطلع لكى يؤدى دوراً فى السينما ، أو يظهر فى الصحف ، أو يمارس دور الكاتب فى الصحيفة ، مما ادى الى ظهور تقييم جديد للكفاءة الفنية لدى المبدع ، فهو ليس الذى يحافظ على استقلاله ، ويتجاوز المحاكاة الى الابداع الخلاق ، وإنما هو من كان قادرا على أداء دوره المهنى فحسب(٣٨) .

بالاضافة الى أن الفنون التى تعتمد على التقنية تحد من قدرة المتلقى التخييلية ، ففى المسرح يعى المرء حدود المكان التخييلى ، بينما السينما تجعل من التخييل محدودا ومن الدرجة الثانية ، لأن المونتاج وزوايا التصوير والاضاءة تقوم بتركيب العناصر ، على نحو يستسلم المتلقى للاستقبال فحسب ، بينما فى المسرح يقوم المتلقى باعادة تركيب وانتاج هذه العناصر التى يشاهدها من أجل بناء تأويل كلى خاص .

ويغير الاستنساخ الآلى للفن من موقف الجماهير تجاه الفنون ؛ فالفنون التى يمكن مشاهدتها جماعيا ، أصبح لها قدرة ذاتية خاصة على اجتذاب الجماهير مثل السينما ، بينما الأعمال التى تتطلب نوعا من التلقى الفردى ، مثل فن الرسم مثلا ، فإنها تتراجع مكانتها جماهيريا .

ولا يقف تأثير التقنية عند هذا الحد ، وإنما يمتد ليشمل التأثير على الانسان التى فى الطريقة التى يتمثل بها العالم الذى يحيط به . وسيكلوجية الأداء التى تظهر من خلال الفيلم السينمائى تؤثر فى استخدام الأفراد للأدوات ، وفى استخدامهم للادراك الواعى فى الحقل البصرى والسمعى ، وترتب على هذا أن وحدات السلوك يمكن تحليلها بطريقة أدق ومن مستويات متعددة ، وزوايا متباينة ، أتاحها الفيلم السينمائى ، ولم يكن هذا متاحا من قبل فى اللوحات الفنية أو المسرح فأصبح العلم ممتزجا بالفن ، مما يتطلب درجة عميقة من المعرفة العلمية ، عند التعرض لأى موضوع من الموضوعات ، فحين تركز الكاميرا على مشهد ما فإنه يصعب القول أيهما أكثر ابهارا ، القيمة الفنية فى التصوير ، أم القيمة العلمية ، وهذا من القيم الايجابية للسينما (التطابق بين الفنى والعلمى) . بالاضافة الى فهم أفضل للضرورات التى تسود حياتنا ، ويمكن للسينما أن تكون أداة للتحرر إذا ارتبطت بمشروع ثقافى ايجابى ، يجعلها مستقلة عن رأس المال الاحتكارى الذى لا يهدف الا للربح فقط(٣٩) .. ولذلك يمكن للفنان المبدع أن يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التى قد تبدو لنا مألوفة وتجعلنا نكتشف اماكن تبدو لنا عادية ، وهى ليست كذلك ، وتخرجنا من آسر الغرف الى عالم جديد بفضل التصوير عن قرب الذى يتيح لنا ادراك تمدد المكان ، والتصوير البطىء الذى يقدم لنا تمدد الزمان ، فى تكوينات بنائية جديدة ، لا تكشف عن تشكيلات الحركة المألوفة فحسب ، إنما تعطينا انطباعا بحركات منسابة ، وخارقة ، ومحلقة .. ولذلك يمكن القول : لقد أدخلتنا الكاميرا عالم البصريات اللاواعية ، كما أدخلنا التحليل النفسى عالم الدوافع اللاواعية .. ذلك لأن الطبيعة التى تبدو أمام الكاميرا تختلف عن تلك التى تظهر للعين المجردة(٤٠) .

ولهذا فقد مكنتنا السينما من فهم افضل للأشياء التي تحيط بنا من خلال التصوير عن قرب ، وفتح مجالات جديدة للعمل لم نكن على دراية بها ، لأنها ركزت على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة .

إن مهمة الفن هى اثارة تطلعات وحاجات تخرج عن نطاق الواقع الآنى ، ولا يمكن اشباعها الا فى المستقبل ، لأنه يتطلع للبحث عن المكبوت والمقموع والخفى فى امكانات الانسان وطاقاته التى لا يقوم الواقع الراهن فى ظل علاقاته القائمة بالسماح بالتعبير عنها ، ولهذا يظهر لنا — عبر تاريخ كل شكل من الأشكال الفنية — تطلع الشكل الفنى الى ابداع مؤثرات جديدة تحقق له توصيل ذلك ، وهذه المؤثرات الجديدة ، لم يكن من الممكن التوصل اليها من خلال تطوير المستوى التقنى ، اى فى شكل فنى جديد . وهذا ما نجده فى استخدام الأدب لمقتطفات من الصحف ، ولاستخدام الشعر لوحدات من الصمت ، الذى يعبر عنه بنقط بصرية ، فهذه الشطحات والمبالغات تنبع من اخصب بذور الفن ، وافضل لحظاته التى يتطلع فيها الى استثارة المتلقى بهموم جديدة ، وأبعاد غير مألوفة فى تجربته الانسانية ، وهذه الشطحات تحاول تحطيم الهالة المحيطة بالموضوعات التى يتناولوها ، ويتحول العمل الفنى من المشهد الجذاب او النغمة الخلابة الى قذيفة تصيب المتلقى كالطلقة النارية ، ويكتسب العمل الفنى بعداً ملموساً لدى المتلقى(٤١) .

ولقد ترتب على التوسع فى استخدام التكنولوچيا فى العمل الفنى ، لاسيما فى السينما ، ان طبيعة التلقى الكمى — الذى يتمثل فى الاعداد الكبيرة للجماهير التى تشاهد الفيلم — قد تحول الى طريقة كيفية فى التعامل مع العمل الفنى ، فقد كان سائداً الموقف التأملى للعمل الفنى الذى يقوم على استغراق المتلقى وتركيزه على العمل الفنى ، أصبح العمل الفنى هو الذى يستغرق الجماهير ، بحيث لا يتيح لها الفرصة للتأمل العميق فى المشاهد التى تترى على شاشة العرض . فالسينما عمقت استخدام حواس الانسان بطريقة معينة ، تجعله يدرك العمل الفنى على نحو مغاير للطريقة التى كانت يتم بها ادراك العمل الفنى فى العصور القديمة ، فالعمارة — وهى تاريخها أطول من تاريخ أى فن آخر — تستقبل من خلال

الاستخدام او المشاهدة ، او من خلال اللمس والبصر ، فالاستقبال الذى يتم عن طريق اللمس لا يتأتى عن طريق التركيز فى العمل الفنى المعمارى ، بقدر ما يتم هذا التلقى عن طريق الاعتياد — نتيجة للمعيشة فى هذا البناء المعمارى او ذاك — الذى يحدد لنا جوانب التلقى بما فيها الجانب البصرى(٤٢) .

وهذا النوع من التلقى للأعمال الفنية عن طريق الاعتياد ، او الملاحظة العابرة ، الذى نشأ من خلال علاقة الانسان بالعمارة ، أصبح هو القانون الذى يقوم عليه تلقى الفنون المعاصرة ، وادى لاكتساب عادات جديدة من خلال التسلية التى تتحها مشاهدة الأفلام هى عادة الادراك الواعى الذى يتولد من الملاحظة العابرة للمشاهد ، التى تختفى ليحل محلها مشاهد جديدة ، ولذلك فإن نوع الاستقبال القائم على التشتت اصبح ملموسا فى جميع مجالات الفنون ، ودالا فى نفس الوقت على ظهور تغيرات هامة فى طرق الادراك الواعى التى كانت تعتمد فقط على التأمل ، فالمشاهد يستخدم خبراته فى ترجمة الصور ، عن طريق الصدمة التى يحدثها العمل الفنى لدى المتلقى ، وهذا يبين أن السينما جعلت القيمة الشعائرية للفن تتقهر الى الخلف ، لأن القيمة الشعائرية تعتمد على الادراك التأملى العميق ، بينما تلجأ السينما الى الاعتماد على الاستقبال القائم على التشتت ، مما يجعل المتلقى يستخدم خبراته الحسية بما فيها خبراته اللمسية أيضاً ، وهذا يعنى أن التكنولوجيا قد جعلت من السمع والبصر وهما اداة الانسان فى التأمل يرتبطان بحواس اخرى هما اللمس من خلال خبرة الاعتياد ، التى يقوم الفن باستثارة الانسان من خلال الصدمة(٤٣) .

إن التزايد فى أعداد المشاهدين للسينما ، ودرجة تأثيرها بالاضافة لوسائل الاتصال الأخرى ، كالاذاعة والتليفزيون ، والفيديو ، قد جعلت السياسة تهتم بالاستطيقا ، لاسيما تلك النظم الفاشية التى تفرض على الجماهير ، وتكرس لعبادة « الزعيم » من خلال سيطرتها على اجهزة الاتصال التى تسخر لخدمة هذه العبادة(٤٤) .

وتبلغ ذروة الاستخدام السياسى للجانب الاستطيقى فى أدوات الاتصال ، بهدف صياغة مواقف الجماهير فى الحرب ، حيث يتم

تعبئة جميع الموارد المادية والمعنوية لخدمة غرض واحد ، وهو الدعاية أن الحرب جميلة ! لأنها تؤكد سيادة الانسان على الآلة ، وتقدم تشكيلات مختلفة للأدوات والأصوات والمشاهد ، فالاستطيقا بطبيعتها ضد الحرب ، ولكن الأجهزة السياسية تستخدم استطيقا الحرب ، لتمرير صورها . فالحرب هى برهان على استحداث ميادين جديدة لترويج سلع جديدة ، فالحرب الاستعمارية سببها التفاوت بين وجود وسائل انتاجية ضخمة ، وعدم وجود استخدامات انتاجية لها ، فتصبح الحرب وسيلة لترويج منتجات وادوات الصراع ، وهذا دليل على أن المجتمع الغربى لم يصل الى النضج الكافى الذى يمكنه من استيعاب التكنولوچيا كعضو من اعضائه ، لتطور الحياة ، واستهلاك المواد الخام ، فالحرب هى ثورة التكنولوچيا التى تستهلك « مواد انسانية » بدلا من المواد الخام التى حجبها المجتمع البشرى . فبدلا من نشر البذور على الحقول بالطائرات ، تقوم الطائرات بقذف القنابل على المدن ، وما كان ممكنا للانسان ان يرضى بالمشاركة فى قتل الحياة لولا استخدام السياسة للفن على نحو واسع ، ادى لنشأة ما يسمى « باستطيقا الحرب » ، هذه الاستطيقا التى تقوم بصياغة وجدان الانسان ومواقفه تجاه الحرب ، واستغلت السياسة تغير الادراك الحسى للانسان من خبرة التأمل الى خبرة التشتت فى استخدام الحرب — بمفاهيمها المتباينة ، وهو تعبئة الرأى العام حول قضية من القضايا ، تمكن السلطة من استخدام أدوات العنف والدمار — لتقديم الاشباع الفنى للادراك الحسى ، الذى غيرته التقنية ، ونقلته من موقف التأمل العميق والادراك الواعى ، الى الخبرة الحسية المباشرة التى أعتادت على العنف ، وصارت الجماهير تتذوقه على مستوى الخبرة الاستطيقية ، والحل فى مواجهة هذا ، ليس ابتعاد الفن عن الحياة ، أو نجعل نظرية الفن للفن هى النظرية السائدة ، وإنما الحل هو اضفاء الطابع السياسى على الفن ، لكى يمارس نقده ونفيه لهذه الاشكال السياسية اللاانسانية . فالفن للفن قد يرى فى الحرب صور جمالية فى ذاتها من خلال اشكال الدروع والدبابات ، والطائرات ، وطلقات الرصاص ، لأنه لا يدخل الأخلاق ضمن رؤيته ، بينما تسييس الفن يكشف عن الاستخدام غير الطبيعى لهذه الأشكال ، ويقف ضد الحرب حتى لو كان الهدف الجمالى هو ابداع الأشكال الجديدة ، فالفن للفن هو نظرية اقرب للفاشية منه الى الاتجاهات

السياسية الأخرى ، لأن الاتجاهات المناهضة للفاشية ، ترى فى الفن استثارة لآفاق مستقبلية للانسان ، وترى فى الفن جزءا من النسيج الانسانى الذى يعتمد على الحلم بيوتوبيا جديدة للانسان(٤٥) . والسلطة السياسية تقنع الجماهير بنظريات الفن للفن ، واستطيقا الحرب ، عن طريق اقناعها بالمبدأ الذى يحكم الواقع الانسانى الآن ، وهو مبدأ المردود ، بمعنى العائد الذى يعود على الانسان من جراء فعل معين ، مستخدمة فى ذلك آلية التشتت فى استقبال الانسان للأعمال الفنية .

هذه الآلية التى تتحقق فى السينما ، والسينما هى الشكل الفنى الأمثل الذى يتواءم مع الحياة المعاصرة المليئة بالأخطار المتزايدة التى تواجه الانسان ، فحاجة الانسان الى التعرض لآثار الصدمات هى وسيلة يلجأ إليها لكى يتقبل الأخطار التى تهدد حياته اليومية . والسينما تماثل التغيرات العميقة التى أصابت جهاز الانسان الادراكى ، هذه التغيرات التى يستشعرها الشخص العادى حين يجتاز شارع مزدحم فى مدينة كبيرة ، مما أدى لاستخدام السلطة السياسية لشريط الأخبار السينمائى الذى ينطوى على دلالة دعائية ، لا تخفى على احد ، ولكن الشخص لا يملك مصدرا آخر للمعلومات عن العالم ، يساعده فى تحديد مواقفه ، سوى هذه الأجهزة من الاتصال ، فيتم تطبيع الأفراد بصورة معينة من خلال تزويدهم بمعلومات مختارة . ومن خلال مباريات كرة القدم التى يتم حشد الجماهير بصورة تؤدى الى عدوى الاهتمام بها والتلقى بينهم .

ويمكن القول عند استعراض القضايا الجمالية التى تثيرها علاقة الفن والتكنولوچيا ، أن تطور أدوات الانتاج عبر تاريخ المجتمعات البشرية ، قد جعلت فنون كثيرة تتطور وفنون تندثر ، فلقد ولدت التراچيديا مع الاغريق ، ولم تبعث إلا بعد فترات طويلة فى شكل قواعد فقط من خلال كتاب فن الشعر لهوراس(٤٦) . فلا شىء يضمن استمرار فنون معينة ، نتيجة لظهور فنون أخرى تستوعب تقنيات العصر وأدوات الانتاج ، وتقترب من العلاقات الاجتماعية الى الحد الذى يمكنها من استشراف آفاق مستقبلية للوضع الانسانى ، ولذلك لا يمكن للعمل الفنى أن يكون قيما الا إذا ظهرت فيه أرهاصات المستقبل ، وهذا لا يتأتى الا باستيعاب الفن لأدوات العصر ..

وقد ساهمت التكنولوجيا فى التمهيد من أجل ظهور شكل فنى معين ، فقبل أن تظهر السينما ، نجد المحاولات الأولى لفن التصوير المتتابع . وهذه الأشكال الفنية الجديدة — مثل السينما — كانت موجودة بذرتها الجنينية فى أشكال الفن التقليدية ، وقد ساهمت بعض التغيرات الاجتماعية ، مثل اقتصاديات السوق على احداث تغيرات فى انماط التلقى تمهد الطريق أمام الأشكال الجديدة . وهذا يعنى أن تطور الفن وظهور اشكال فنية جديدة كان مرتبطا بثلاثة عوامل هى :

١ — التكنولوچيا .

٢ — استخدام أشكال الفن التقليدى لبعض المؤثرات فى صورة خيالية .

٣ — المتغير الاجتماعى وأثره فى تغيير أنماط التلقى للعمل الفنى .

هذه العوامل هى التى حكمت تطور الفن ، وبالتالى فان موقف أدورنو من التكنولوچيا هو موقف متعدد الأبعاد .. فهو يرفض التكنولوچيا التى لا تكون أداة فى السيطرة على العالم ، وإنما سيطرة على الانسان ، وبالتالى فإن استخدام اتكنولوچيا فى انتاج الأسلحة فى الحرب ، يرجع لنفس السبب الذى جعل السلطة السياسية تلجأ لاستخدام الفن للدعاية ، وأصبح استتنساخ العمل الفنى عن طريق التكنولوچيا ، مرتبطا بنمو نزعة الملكية التى تغذيها الدعاية المعاصرة ، من أجل نسخ الانسان أيضا ، فإذا كانت التكنولوچيا تنزع عن الفن الطابع التفردى له ، فان التكنولوچيا ودورها فى أجهزة الاتصال تنزع عن الانسان الطابع التفردى له ، بحيث يتوهم أن الحرية هى المفاضلة بين الأشياء ، وليست الاختيار بين نمطين من الوجود .. فالتكنولوچيا كصيغة من صيغ العقل المعاصر ، تحولت لأسطورة ، فبعد أن استنفدت أسواقها التقابدية ، جعلت من الحرب سوقا لانتاج آلات لتدمير (المواد الانسانية الخام) بدلا من توفير جهد الانسان ووقته فى التعامل مع الطبيعة .. وأصبح العقل فى صيغته الراهنة لا يمكن الاقتراب منه ، لأنه تجسد فى مؤسسات ضخمة ، تعمل عبر القارات ، وتستخدم ملايين البشر .. هذه الصيغة التى ترتكز على ثلاث محاور هى : التكنولوچيا والاتصال والمعلومات ، تستخدم الانسان من خلال السيطرة على لغة العصر ..

هوامش الفصل الثالث :

١ - قدم هوركهايمر - بعد وفاة أدورنو - كتاباً : « النظرية النقدية بين الأمس واليوم » حال فيه ما قدمته النظرية النقدية من اسهامات ، وبين أن كل قدمته لا يتجاوز نقد نسق العصر الحديث الذى يتمثل فى العقل المهيمن ، وتعضيد بعض اشكال التعبير الذاتى ، والتبشير بفلسفة تاريخ مضادة للدعوة الى التكيف مع الواقع ، التى تعتمد على اخلاق السعادة التلقائية ، التى تنبذ الأنانية ، وتدعو الى انسانية جديدة .

وهذه النقطة التى وصلت اليها النظرية النقدية ، جعلتها ترى فى الفن الأفق الوحيد الممكن له التواجد فى ظل النظام العالمى ، لكن هذا النظام الاستهلاكى يسعى لادخال الفن فى منظومته الخاصة ، ومن ثم يتحول الفن الى أداة ، ويبتعد عن منطقه المستقل ، وهذا ما يعنى موت الفن الذى يقصده أدورنو كوسيلة للتحرر من أسر الواقع ، وهذا قد يرجع الى أن طبيعة الانتاج الفنى - من خلال أدوات الاتصال - يخضع لشروط وعلاقات الانتاج القائمة ، ومن ثم يكون مرتبطا بها من خلال القصد الجمالى ، فيتحول الفن الى مهنة للفنان ، وحرفة أو صناعة ..

وهذه الاشكاليات التى توقف عندها أدورنو ، حاول هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت أن يقدم تعديلات جوهرية فى النظرية النقدية ، ويتحول من نقد الفن ، ودوره فى الحياة المعاصرة الى نقد الثقافة التى ينتجها المجتمع ، وهذه الثقافة هى التى تتضمن شروط استمرار وبقاء المجتمع من خلال اتاحتها لمختلف الرؤى التعبير عن نفسها ، واعادة انتاج اشكاليات الفكر وفق حقيقتين : أولهما العقل التواصلى ، بوصفه صيغة للحوار والتعدد ، واظهار للاختلافات المكبوتة والمضمرة فى المجتمع ، مما يتيح لها المشاركة فى الواقع الفعلى ، بدلا من تهميشها ، وثانيهما : فكرة الواقع المعاش ، بوصفه حصيلة لديناميات جدلية ، ولهذا فإن كتابات الجيل الثانى

مثل يوجين هابرماس ، وجان بياجيه واريك فروم التى طرحت افقا جديدا بدلا من الأفق المسدود الذى وصلت اليه النظرية النقدية ، واعترف به ماكس هوركهايمر فى كتابه السابق الذكر الذى صدر عام ١٩٧٠ .

See : jurgen Habermas : Legitimati on Crisis, trans by, T. Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975, P, 142 .

2 - Adorno : Aesthelics theary, P, 6 .

3 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art .

٤ - باتريك تاكيسيل : المدنية والملاعب : دور والتر بنيامين فى تأسيس علم الاجتماع التصويرى . ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ويوجين العدد ٧٨ ص٥٠ .

٥ - تقوم فكرة هذه المسرحية على محاولة اصلاح المجتمع عن طريق تدميره ، أنظر فريدريش شيلر : اللصوص (١٧٨٢) ترجمة د. عبد الرحمن بدوى المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨١ ص١٢ .

6 - Adorno : Aesthetic theary, P, 4 .

٧ - هناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة والثقافة تبعا للفترة التاريخية ، والتعريف الذى يقصده أدورنو للحضارة هى مجموع الجوانب المادية فى حياة الأشخاص والمجتمعات ، وبالتالى يتم التمييز - فى فترة تاريخية من حياة المجتمع - بين الحضارة والثقافة ، على اساس ان الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية والروحية فى حياة المجتمعات . وقد اكتسبت كلمة ثقافة Culture هذا المضمون فى المانيا على وجه الخصوص ، وصارت موازية لتصور عام لتاريخ البشرية الذى اعتبر درجات التقدم الفكرى معيارا اساسيا للتمييز بين مراحل تطوره . وقد تابع أدورنو ما سبق أن قدمه هيجل من ضرورة عدم الفصل بين الحضارة والثقافة ، لأنه لا يمكن تصور الجوانب المادية مستقلة عن حياة الانسان الروحية ، حيث تتبع هيجل

مسيرة الروح التى تتجسد فى اشكال مادية واجتماعية وثقافيه مثل الاسرة والمجتمع والدولة ومؤسسات الفنون .

8 - Adorno : Dialectic of Enlightenment, P, 120 .

٩ - أنظر محاورة افلاطون الجمهورية ، الكتاب الثالث والعاشر ، كذلك محاورة القوانين ، حيث أوضح رايه فى كليهما حول الفن والأخلاق .

10 - Adorno : Dialecticof Enlighenment, P, 142

١١ - دفع ميشيل فوكوه هذه الفكرة الى أقصى حد لها ، حين نقد العلوم الانسانية ، التى استخدمت كأداة فى يد الدولة التسلطية الشمولية ، وركز على الطب النفسى الذى اتخذ وسيلة لقهر الأفراد ، الذين يختلفون مع النظام القائم ، من خلال وصفهم بصفة الجنون ، وبين فى كتابه تاريخ الجنون : أن الجنون كظاهرة انسانية كان يتم اطلاقه فى البداية على المتخلفين والمعتوهين ، والخارجين على المجتمع ، لكى يتم عزلهم عن المجتمع ، فالعزل السياسى كان يستخدم الطب النفسى فى تعزيزه وتبريره .

لمزيد من التفاصيل حول رؤية فوكوه للجنون ، أنظر : د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الاسكندرية ١٩٩٢ .

١٢ - أوضح أدورنو هذا فى كتابه جدليات التنوير ، فى الجزء الخاص بصناعة الثقافة ، حيث يؤدى هذا الى تبنى مفهوم سلبى للدين ، يتمثل فى وضع الطابع الروحى فى مرتبة أسمى من الضروريات الحسية ، وبالتالى صهر المنادة فى السماء ، والموت فى الأبدية ، فيقوم الفرد - نتيجة لهذا المفهوم - بقمع ذاته ، ويقنع نفسه أن هذا هو جوهر الدين ، بينما هو يقنع نفسه بقبول الواقع الراهن على ماهو عليه ،

ويقتنع أن الفساد ليس فى العالم الاجتماعى ، وإنما فى نفسه الفاسدة ، فيصارع أهوائه ورغباته المشروعة لصالح سيادة نمط سائد للحياة اليومية .

- Adorno and Horkheimer : The culture Industry : enlightenment as Mass decepticrs, P, 125 .

١٣- اهتمت النظرية النقدية بدراسة صورة الحب فى المجتمع الصناعى المعاصر ، فأبرز أريك فروم هذا فى كتابه : فن الحب ، وعالج هربرت ماركيوز هذا الموضوع فى كتابه : ايروس الحب والحضارة ، وعالج أدورنو هذا الموضوع فى أبحاثه عن التسلطية .

١٤- الطابع الحسى للخبرة الجمالية بدا مع باو مجارتن ، الذى ركز على إبراز هذا الطابع الحسى كوسيط مشترك يتيح التواصل بين الفنان والمتلقى والناقد .

١٥- ذكره هربرت ماركيوز فى كتابه « فلسفة النفى » الترجمة العربية ، دار الآداب البيروتية ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

١٦- مفهوم الجسم فى الفلسفة المعاصرة ، وعلاقة الوسائط المادية بعلم الجمال :

- Adorno : Aeslhelic Lheory, P, 485 .

١٧- هربرت ماركيوز : فلسفة النفى ص١٢٨ .

18 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 48 .

١٩- أوضح فريدريش شيلر هذه الفكرة أيضا فى قصيدة له عن الفنانين ، فبين أن ما ندركه اليوم على أنه الجمال ، سنكتشف فى يوم قادم أنه الحقيقة .

20 - Adorno : Aesthetic Theary, P, 191 .

21 - Ibid : P, 355 .

22 - Ibid : P, 308 .

23 - Frederic Iameson (éd), Aesthetics and Politics : Debates between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, walter Benjamen and Theodor Adorno, NLB London, 1977,

نجـد فى هـذا الكتـاب الرسائل المتبادلة بين أدورنـو وبنيـامين .

24 - Richard wollin : walter Benjamin An Aesthetic of Redembtion, Columbia Universety press New york, 1982, P, 86 .

٢٥ـ تعـرف بنيـامين على أدورنـو وهوركهايمر فى الثلاثينات من هـذا القـرن ، وانضم الى معهـد الدراسات الاجتماعية بجامعة فرانكفورت ١٩٣٥ ونشـر بعض دراساته فى مجـلة المعهـد

Zeitschrift Fur Sozialforschung

(مجـلة التنميـة الاجتماعية) ، مثـل دراسته عن الفـن فى عصـر آلاستنساخ الآلى فى العـدد الخامس سـنة ١٩٣٦ .

٢٦ـ مقـالة بنيامين الهـامة عن الفـن فى عصـر الاستنساخ الصناعى ، لهـا ترجمـة لسـيزا قاسـم نشرت فى العـدد الثالث من مجـلة شـهادات وقضـايا شـتاء ١٩٩١ من صـفحة ٢٣٧ الى صفحة ٢٦٤ وقـد اعتمدت عليهـا .

27 - Adorno : Aesthetic theory, P, 256 .

٢٨ـ الفـن فى عصـر الاستنساخ الصناعى ، الترجمـة العربية المشـار اليهـا ص٢٤٤ .

٢٩ـ قـدم ميشـيل فوكـوه تحليـلا لهـذه اللوحـة فى كتـابه نظـام الأشـياء Order of the Things .

٣٠ـ قدمت ترجمـة هـذا المصطلح د. سـيزا قاسـم فى معرض ترجمتها لنص بنيـامين ..

وبينت أن المعبـق « aura » هـو ما يعـرض تفـرد العمـل الفنى وأصـالته ص٢٤٠ .

٣١ــ انظــر نص تودروف عن اكتشـاف أمريكا أو الغــزو ، وقــد ترجــم النص اكثــر من ترجمــة الى اللغــة العــربية ، أبرزهــا ترجمــة بشــير السباعى ٠

بشــير السباعى ، دار ســينا للنشــر ، القاهــرة ١٩٩٣ ٠

32 - E, kant : The critigue of judgeiment, Irans, by : j, c, Meredith, oxford, 1952, P, 86 .

٣٣ــ والتــر بنيامين : العمــل الفنى فى عصــر الاستنساخ الآلى ، ص٢٤١

٣٤ــ المصــدر الســابق ص٢٤٢ وص٢٤٣ ٠

٣٥ــ المصــدر الســابق ص٢٤٤ ٠

٣٦ــ المصــدر الســابق ص٢٤٦ ٠

٣٧ــ المصــدر الســابق ص٢٤٦ ٠

٣٨ــ المصــدر الســابق ص٢٤٧ ٠

39 - Adorno : Aesthetic theary P, 85 .

٤٠ــ والتــر بنيامين : مصــدر ســبق ذكــره ص٢٤٩ ٠

٤١ــ المصــدر الســابق ص٢٥١ ٠

٤٢ــ المصــدر الســابق ص٢٥٢ ٠

٤٣ــ المصــدر الســابق ص٢٥٤ ٠

44 - Adorno : Aesthetic P, 467 .

45 Ibid : P, 89 .

46 - Ibid : P, 47 .



الفصل الرابع

نظرية الاستطيقا

- نظرية علم الجمال .
- استطيقا العمل الفنى .



لقد تحول ادورنو الى علم الجمال ، لكى يفتح الطريق أمام النظرية النقدية التى اقتصر دورها على توصيف صور العقل فى المجتمع المعاصر ، ونقد المجتمع وصور التسلط السائدة ، وكما يرى أحد الباحثين ، وهو روديجر بوبنر أن أدورنو « قد استحضر العمل الفنى لمساعدة النظرية النقدية على الخروج من عجزها ، مادامت لا تستطيع بمقولاتها أن تفسد السحر الايديولوچى الذى وقعت فى أسره . فالوهم الجمالى هو الوهم الوحيد الذى لا يستطيع الكذب ، لأنه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شىء آخر »(١) ولهذا يعتقد ادورنو أن الأمل يكمن — فى النهاية — فى عالم الوهم الجميل ، عالم الفن ، وعلى الفلسفة أن تتبع آراء الفن ، ذلك لأن الحقيقة المتحررة من ايديولوچيا الواقع تظل يوتوبيا ، والفن هو الذى يستطيع استشراف عالم الحلم من فعل التخييل ، « فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمى ، يمكن أن يعدنا بالتحرر من وهم الواقع »(٢) .

ويتمايز كتاب ادوريو النظرية الجمالية أو الاستطيقية ، الذى لا يتماثل مع المؤلفات التقليدية فى الاستطيقا ، فهو لم يلجأ الى ما لجأ اليه السابقون من تطبيق لموقف مذهبى على مشكلات الفن ، والحكم الجمالى ، وانما هو يحاول أن يستشرف آخر ممكنات تجاوز الواقع من خلال تحليله للظاهرة الفنية ، ولهذا فهو يحاول الكشف عن الموضوعات غير اليقينية ، التى لم تستطع الفلسفة التعامل معها ، لأنها تستعصى على التحليل الفلسفى التى يخضع لمقولات وتصورات مسبقة .

وظواهر الفن تعطى انطباعاً بالاستقلال الذاتى ، ولكنها مع ذلك مجرد وهم ، فالفن رغم أنه ينقل لنا خبرة حسية ، يمكن فهمها ، الا أن هذه الخبرة ، لا تصمد لأى تحليل نظرى(١٣) ، والفهم هنا ، لا يعنى مرحلة الادراك التى تحدث عنها كانط فى كتابه نقد ملكة الحكم ، وانما يعنى الادراك الحسى فى اثارة جوانب مركبة من اللاشعور والشعور بالواقع ، وهذا الفهم الذى يقدمه

أدورنــو ، للعمــل الفنى ، يبين لنــا الى أى مــدى تمــرس أدورنــو فى التعامل مع الفنــون المختلفة ؟ فالكتاب ، النظرية الجمالية : ثرى بالتحليلات للأعمال الفنيــة التى تتخطى فى كثيــر من الأحيــان الحــدود الفاصلة بين النقــد الفنى ، وعــلم تذوق الموسيقى وتاريخ الفــن :

لكن قبــل أن نقــدم تحليــلا لكتــاب أدورنــو « النظرية الجمالية » ، أو « نظــرية عــلم الجمــال » الذى لــم يترجــم الى اللغــة العربية من قبــل ، لابــد أن نوضــح المقصــود بهــذا العنــوان ، هــل المقصود هــو تقــديم نظــرية للاستطيقا Aesthetic ، بمعنى البحــث فى المبــادىء التى يرتكــز اليهــا هــذا الميدان الجــديد ؟ بمعنى أن يكــون بحــث فى ميتافيزيقا عــلم الجمــال بالمعنى الكانطى لكلمــة ميتافيزيقا ، فالمقصــود بهــا لــدى كــانط البحــث فى المبــادىء التى تقــوم عليهــا الجماليات ، فميتافيزيقــا العــلم عنــد كــانط ، هــى البحــث فى المبــادىء التى يقــوم عليهــا العــلم ، وبالتــالى يكــون بحــث أدورنــو يندرج فيمــا يمكن أن يسمى (فلسفة الاستطيقا) . أم هــو بحــث فى الخبرة الجمالية ، وهــو المجــال الدقيق لعــلم الجمــال ، بعيــدا عن المعــايير القيمية ؟ وهــذا يجعلنــا نراجــع التحــديدات الدقيقــة بين نظــرية الفــن ، الاستطيقا ، فلسفة الجمــال ، وفلسفة الفــن ، والنقــد الفنى ، لنــرى — بشكل دقيق — انتمــاء محــاولة أدورنو فى تحليل الظاهرة الجمالية(٤) .

— نظــرية عــلم الجمــال :

يتكون كتــاب أدورنــو النظــرية الجمالية من اثنتى عشر فصــلا ، وثلاثــة ملاحق ، ففى الفصــل الأول يتحــدث أدورنــو عن الفــن والمجتمع والاستطيقا . فيبين أن الحــديث الآن عن الفــن ، أصــبح مشكلة ، لاسيما فيمــا يتعــلق بوضــع الفــن وعلاقته بالحيــاة الانسانية ، والمجتمــع ، لاســيما أن الكثيرين يريدون أن يحــددوا أولوية مــا ، تمكنهم من تحــديد طبيعــة العــلاقة ، فهــل يأتى الفــن أولا ، ثــم تجىء الحياة الانسانية ، أم العكس ؟ وذلك لتأسيس نظــره للفــن تــرى فيــه انعكاسا لمــا يحيط بــه من عــوامل مختلفــة ، وحقيقة الأمــر أن هــذا تأويل لموقــع الفــن ، واسقاط لتصــورات مسبقة عليــه ، ومحــاولة لمــلء الفــراغ اللانهائى الاحتمــالى لابعــاد الانســان الذى يجــد نفســه فى حاجــة الى المخيلة ، لادراك أبعــاد تجربتــه غــير المرئيــة(٥) .

ويرصد أدورنو ظهور الحركات الفنية التي قدمت ثورة فنية منذ عام ١٩١٠ ، فلقد تزايدت أعداد الأعمال الفنية ، التي تنهج نهجاً مغايراً لمفاهيم الفن التقليدي وآلياته(٦) . واستطاع الفنان أن يكتسب حرية جديدة - لم تكن متاحة له من قبل - في تناول موضوعات ، كان محرما الاقتراب منها ، وحرية في تدمير الأشكال التقليدية - في انتاج العمل الفني ، ولكن - رغم هذه الحرية ، التي اكتسبها الفنان - أحاطت بالفن شكوكا حول جدواه ، لاسيما بعد سيطرة مبدأ المردود الاقتصادي ، وهيمنته على مختلف اشكال الحياة الانسانية ، مما يترتب عليه وضع الفن موضع الشك والريبة ، وخصوصا بعد أن استخدمت السلطة والشركات الاستهلاكية الفنون كأداة لترويج منتجاتها ، وأصبح الفن مرادفا للدعاية والاعلان ، وتضاءلت مساحة الفن « الحقيقي » ، الذي لا يستخدم كأداة في يد المؤسسات ، لأنه متحرر من آسر السياق الذي يحكم الواقع ، وبالتالي طرحت أسئلة قديمة عن قيمة الفن وجدواه ، وعلاقته بالمجتمع والحياة الانسانية .

وهذا توصيف من أدورنو لحالة الفن الآن في الحياة المعاصرة ، ونهجه الدائم ، هو التساؤل ، الذي يكشف عن أبعاد الموقف من منظور مغاير ، فيحدد أهمية العمل الفني في كشفه للمقموع والمكبوت في الحياة الانسانية ، ولكنه يميز بين نوعين من الفن ، النوع الأول : الفن السوفسطائي أو الفن الكاذب الذي يدمج نفسه مع الأنواع الأخرى من الدعاية(٧) ، ويتكيف مع الحياة الحديثة ، وليس لديه أية قدرة على المقاومة أو النفي ، فهو وسيلة ايديولوچية ، لتبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنية . والنوع الثاني هو الفن الحقيقي الذي يمثل قوة احتجاج ضد كل ماهو قائم ، ويؤدي الى الاغتراب والتشيؤ والتكوص . والنوع الأول يستخدم الشعارات والاكليشيهات التي تضفي مقدار من السعادة والألفة على العالم المتفكك الحزين ، بينما النوع الثاني يقدم نوعا من العزاء للانسان على ماقي العالم من تمزق وبالتالي يحرر الانسان من آسر العالم ، عن طريق النفي لكافة الأشكال التي تجعل وعيه يستنيم لهذا العالم .

ويقـدم أدورنـو فى هـذا الفصـل تفنيدا للأسئلة المزيفـة التى تطرح عن الفـن ، وخصوصا تلك التى تتنـاول العـلاقة بين الفـن والحقيقـة والحياة ، ويناقش هيجـل فى قضية موت الفـن death of art (٨). فـيرد على حجـة هيجـل القـائلة بأنـه فى العـالم الذى يسـعى الى صـياغة كـل شىء وفقـا لقـانون مـا ، أو قواعـد محـددة ، فـان الفـن يمـوت ، لأنـه لا يستطيع أن يحيـا من خـلال قوانين جـامدة ، وقواعـد معـدة سـلفا ، لأن الفـن يصـنع قوانينه وقواعـده الخاصة ، والانسـان فى العصـر الحـديث - وفقـا لمنظـور هيجـل - لا يقبـل الا الأشـياء التى يمكن صياغتها فى قـانون كمى ، أو قواعـد محـددة ، ولمـا كـان الفـن لا يقبـل هـذه الصياغة ، فـان هنـالك نوعـا من الحجـاب بين طبيعـة الانسان المعـاصر وبين الفـن الذى يثـور عـلى القواعـد التى يتبناها الانسـان ، ولهـذا فالفـن الحقيقى من وجهـة نظـر أدورنو لـم يمـت ، طالمـا أن الفـن لـم يخضع القواعد والقوانين التى تحـكم الحيـاة الحديثـة .

ثم يناقش أدورنـو طبيعـة العـلاقة بين الفـن والمجتمع ، ويـرد على نظـرية الانعكاس الذى قدمهـا چـورج لوكاتش ، ويبين عيوبهـا ، ويبين أن الفـن فى اعتمـاده على بنيـة التخييـل الحسى ، يقدم اليوتوبى بالنسبة للمجتمـع(٩) ، ولذلك لا يمكن احـالة الفـن للمجتمع ، والا فـان ما نقـدمه حين ذاك يكـون تفسـيرا ايديولوچيا للفـن ، بالرجـوع لمـا هـو كـائن ، بينمـا الفـن تخييـل لأبعـاد متعـددة ، والمجتمع أحـد هـذه الأبعـاد ، وليس البعـد الوحيد ، ويناقش أدورنـو التفسيرات التى تربط بين الفـن والمجتمـع على نحـو مبـاشر بأنهـا تحـاول استنطاقه بمـا ليس فيـه ، ويمثـل الفـن محـاولة لتجـاوزه .

ويقـدم أدورنـو - بعـد نقـده لنظـرية الانعكاس - نقـدا لنظرية التحليـل النفسى فى الفـن ، من خـلال مقارنته بين رؤيـة كـل من كـانط وفـرويد للفـن(١٠) . وعلى الرغـم من استفادة أدورنـو من استطيقا فـرويد فى تحليـله للأعمـال الفنيـة ، الا انـه لا يتخـذ من نهـج فرويد النهـج الوحيد فى تفسـير الأعمـال الفنيـة ، ويبـدو أدورنـو فى هـذا الجـزء أقرب الى كانط منه الى فرويد ، رغم استفادته من الأخير . لاسيما فى اهتمامات فـرويد بخبرات الفنان اللاشعورية وعلاقتها بالعمل الفنى ، والنقـد الذى وجهـه أدورنـو لمنهـج التحليـل النفسى للفـن ، يتلخص

فى تركيز فرويد على بعض العناصر ، مما أدى لاهمال عناصر أخرى فى عمية الابداع والتذوق الفنى ، فلقد ركز فرويد على الحلم واللاشعور ودورهما فى عملية الخيال ، والتعبير عن المكبوتت لدى الانسان ، لكن لم يشر فرويد الى الثقافة كمصدر من مصادر الابداع لدى الفنان ايضا ، ويقوم بتفسير العمل الفنى بالرجوع الى الفنان ، وهنا يعنى أن تحليله يعتمد على فرضيات تأملية ، مثل فرضية الحلم ، فيرى فرويد أن العملية النفسية فى حالة الفن ، وفى حالة الحلم هى عملية واحدة(١١) ، ولكن القصد الذى يوجه التكوين مختلف فى الحالين ، والحلم كالفن لغز مشخص ، والتماثلات التى قامها فرويد بين الحلم والفن لا تدعو البقاء عند المعنى الظاهر للحلم بل تومىء الى - على العكس من ذلك - قراءة الأعمال الفنية كما يقرأ الحلم ، من خلال فك شفرته ورموزه اللاشعورية ، بهدف اكتشاف اللامرئى . ويتعامل فرويد مع العمل الفنى - مثل الحلم - بوصفه نصاً ينبغى تفكيك رموزه ، فالعمل الفنى هو التدوين الأصلى لتاريخ فردى لا تنفك رموزه الا فى ضوء التحليل النفسى ، والعمل الفنى من خلال هذا المعنى هو اعتراف من اعترافات مؤلفه ، ولكنه اعتراف لمن يتقن قراءته . فالعمل الفنى يبدو وكأنه تدوين ، مكتوب من قبل فى النفس الانسانية ، ولذلك يفهم فرويد جميع المواد التى يتألف منها العمل الادبى ، على أنها ماضى مختزن داخل الانسان ، ووردت عليه خلال اللذات العابثة والكسل وخبرات السعادة والألم ، والكذب لديه هو حالم فى وضح النهار ، فالتجارب الحاضرة توقظ فى المبدع ذكرى تجربة أسبق ، تنبثق من خلالها رغبة فى التحقق من خلال العمل الفنى(١٢) . والعمل الفنى يكشف عن عناصر التحريض القائمة التى تستدعى لا شعور الطفولة .

وقد استفاد أدورنو من تحليل فرويد فى احدى جوانبه ، حين فسر مسرحية « نهاية الحفل » لضمويل بيكيت على أنها تشنيؤ ونكوص ، فعجز البطل عن الفعل جعله يتذكر طفولته القديمة .

والفكرة الهامة التى يركز عليها أدورنو فى تحليله لفرويد فى مواضع متفرقة من كتابه النظرية الجمالية هى أنه ليس هناك

نظـام طبيعى او منطقى للاشعور ، وهـو مصـدر الفـن عند فـرويد ، بالاضـافة للخيـال ، فهـذه الطبيعة الخاصـة للفـن التى تخـرج عـن منطق الواقـع ، هى ما يميـز الفـن على الاطـلاق ، والفنـان ـ لـدى أدورنـو ـ هـو الذى يحتفظ عمـله الفـنى بشكله الذى يأبى على الدلالة الجاهـزة ، ويحتفـظ بمنطقـه الخـاص ، على عكس الانسـان فى حياته الواقعيـة حين يتذكـر الحـلم الذى رآه اثنـاء النـوم ـ والتذكر هنـا هـو فعـل شعورى واع ـ فعند ذلك فقـط تتخـذ محتويات اللاشعور شـكلا ذا دلالـة ، بينمـا الفنـان يسعى لتقـديم حلمـه الابداعى كمـا هـو ، حتى لا يفقـد خواصـه الرئيسية حين يدخله فى شـكل منطقى يمكن تفسـيره بالرجـوع لمـا هـو كـائن ، وليس بالرغبـة بالتحـرر ممـا هـو كـائن . ويأخـذ أدورنـو على فـرويد أن التحليـل النفسى للفـن لديـه سـجين منطق العـلاقة ، وتمثلهـا ، وهـذا يعـوقه عن اكتشـاف التعـدد الغنى للمعـانى فى العمـل الفنى ، التى لا يمكن ردهـا للسـيرة الذاتية للفنـان فحسـب . وان كـل نص لا يتيـح لنـا اكتشـاف هـوية مؤلفـه فحسـب ، وانمـا يتيـح لنـا ادراك (نص الحيـاة) من خـلال الخيـال الحسى ـ وانـه يمكن حـل لغـز النص الفنى بالكشف عن الكبت الجمـاعى كأساليب للرقـابة السياسية على اختـلاف العصور ، وليس بالكبت الفـردى فقـط ـ ويأخـذ أدورنـو على فـرويد ملاحظة هـامة تتعـلق باهتمـام فـرويد بمضمون العمـل الفـنى أكثـر من اهتمـامه بالسـمات الشكلية واللغـوية والتقنيـة ، وهـذا يبعـده عن الجماليات المعاصرة التى تركـز على الآليات التشكيلية بوصفها ثـورة فى الفـن(١٣) .

وفى الفصـل الثـانى ، يتنـاول أدورنـو الاشكلات التى يثيرهـا وضـع Situation الفـن فى عصرنا الراهـن ، فيحلل العنـاصر المـادية للفـن المعاصر ، التى تعـددت بشكل لـم تعـد المقولات الجمالية الأوليـة مقبولة فى تحليـل طبيعـة الفـن المعاصر ، فـلم يعـن للفـن هـذا الطـابع الجوهـرى Desubstantialization الذى كان مرتبطا بـه فى المجتمعـات السـابقة(١٤) واصـبح للفـن وضـع خـاص فى الثقـافة التى يطرحهـا المجتمـع الصناعى الذى نعيش فيـه ، هـذه الثقـافة التى تلقى بظلالها على كـل شىء فى المجتمعـات الحديثة ، ولهـذا لـم يعـد من الممكن تنـاول قضـايا الفـن ضمن اطـارى مذهبى ، بحيث يأتى الفـن فى خاتمـة النسـق الفلسفى كانعكاس ثانى للعلاقات الأوليـة

التى يطرحها الفكر السياسى ، فوضع الفن مرتبط بنقد الثقافة المعاصرة التى تحكمها آليات التبادل ومبدأ المردود .

وما يريد أدورنو أن يؤكده هنا ، هو استقلالية الفن ، وبالتالى فهو ينقد التصورات التى تلحق الفن بعوامل أخرى ، مثل الجمالية الماركسية التى تحاول معاملة الفن كايديولوجيا ، وتعمل على ابراز الطابع الطبقى للفن ، فهذا يفترض وجود علاقة مباشرة بين الفن ومجمل علاقات الانتاج ، وتغير الأخيرة يؤدى الى تغير الفن ، وهذا ينطوى ضمنا على ضرورة تمثيل علاقات الانتاج الاجتماعية فى العمل الفنى ، لا أن تفرض من الخارج ، بل تندرج فى عداد المنطق الداخلى للعمل الفنى ، بحيث تتفق مع منطق المادة الوسيطة المستخدمة فى الفن ، ولكن هذا التصور ينطوى على تصور معيارى يفترض أن هناك رابطة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية ، والفن الأصيل والحقيقى - من هذا المنظور - هو الفن الذى يعبر عن وعى الطبقة الصاعدة ، وبالتالى يوحد بين السياسى والجمالى ، اى بين المضمون الثورى والطبيعة النوعية للفن ، والواقعية هى الشكل الفنى الأمثل للتعبير عن ذلك ، ويلاحظ أدورنو أن هذه التصورات المعيارية كانت لها عواقب وخيمة على علم الجمال ، وافترضت أن القاعدة المادية هى الواقع الوحيد الحقيقى ، وانتقصت من شأن الوعى ، واللاشعور الفرديين ، ووقعت الجمالية الماركسية بذلك فى التشيؤ الذى كانت تحاربه ، لأنها لم تفسح المجال للذاتية والخيال فى الفن بوصفهما يمثلان القدرة على تجاوز الواقع وما فيه من تناقضات(١٥) .

ويبين أدورنو ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم ، حتى لا يتحول الى اداة لتكريس هذا الواقع وتأكيده ، بدلا من نفيه ، وكشف ما فيه من بؤس والم ، وهذا لا يتأتى الا بدانا بالشكل الجمالى ، وقانونه ، بدلا من أن نبدأ من الواقع الى الفن ، فالفن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما للعالم الواقعى ، ويظهر المضمون المباشر فى أسلوب العمل الفنى ، وبناء منطقه اداخلى ، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر ، فانه يحطم العلاقات المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بعدا جديدا للتجربة

الانسانية ، وهو بعد التمرد الذاتي على ماهو متباح ، ويبدو كامكانية وحيدة للوجود الانسانى . والفن بذلك يتحول لقوة منشقة عن الواقع ، لأن الشكل الجمالى يتيح تحويل الانسان من فرد محكوم بشروط الواقع الحاضر الى فرد مكتف بذاته ، ومحكوم بشروط اخرى . وبواسطة هذا التحويل الجمالى الذى يتم عبر اعادة صياغة اللغة والادراك والفهم ، يمكن للعمل الفنى أن يعيد تمثيل الواقع ، وهو يضعه فى قفص الاتهام ، ويكشف بالتالى عن المقموع والمكبوت فى داخله ، ولذلك يركز أدورنو على أن وظيفة الفن النقدية تكمن فى الشكل الجمالى ، لأن الشكل الجمالى يتجاوز الواقع الراهن ، ويمثل الاستقلال الذاتى ـ الذى لا ينتج وعيا زائفا ، أو وهما ـ الوعى المضاد لكل صور الامتثال للواقع الراهن ، وهو الذى يعتق الحساسية (يحرر الحواس ويفتحها على ادراك صورة أخرى للواقع غير تلك التى تلح عيها أجهزة الاعلام ، وأدوات الاتصال) والخيال والعقل ، ولكى يقوم الشكل الجمالى بهذه الوظيفة ، فلابد أن ينتزع الفن من أسر قوة السائد لكى تتيح له التعبير عن حقيقته الخاصة . وهذا الطابع الخاص للشكل الجمالى يجعل المبدأ الذى يحكم عالم الفن مختلف تماما عن المبدأ الذى يحكم عالم الواقع ، ويصبح الفن مغايرا لما هو معطى وراهن ، وبمغايرته وتمايزه يؤدى الفن وظيفة معرفية ، لأنه يبلغنا بحقائق غير قابلة للتبليغ بأية لغة أخرى غير الفن .

ويتناول أدورنو ـ فى الفصل الثالث ـ «مفهوم القبيح والجميل» وعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فيحدد مفهوم القبح Ugliness كمفهوم معيارى مرتبط بالثقافة السائدة ، ويتحول لبناء قيمى يعزل كل فرد أو عمل أو صورة متمردة على النسق الثقافى القائم ، فالمفهوم الجمالى يتداخل مع المفهوم السياسى والاجتماعى ، ويقوم أدورنو بنقد هذا التصور ، حيث كان الفن مرتبطا بالتطهير فى الأعمال الكلاسيكية التى تصور البطل فى صورة كلية ، لكن مفهوم القبح فى الفن المعاصر الذى يتخذ صور التمزق والتفتت بدلا من التناغم والانسجام قد تبدل بحيث أصبح بناء ايجابى يخرج المرء من الانغماس فى الواقع ، أو تخديره بابعاده عن الخروج من أسر الواقع ، ولهذا يطرح أدورنو مظاهر القبح الاجتماعية فى فلسفة التاريخ ، التى تطرح تصورا معيارا يحدد معنى القبح ، ويقوم أدورنو بعد ذلك بتحليل مفهوم الجميل فينقد التصورات

الميتافيزيقية للجميل ، ويطرح الجميل كعلاقة . ثم يعرض بعد ذلك لمفهوم التكنولوجيا وعلاقته بالفن ، ويختلف فى هذا الجزء - مع والتر بنيامين حول دور التكنولوجيا فى شيوع الأعمال الفنية بنسخها - رغم أن هذا قد افقد العمل الفنى تفرده ، ونزع عنه الهالة المقدسة التى كانت مرتبطة به ، ويرى أدورنو فى تصور بنيامين نوعا من الصوفية ، ويرى أن التكنولوجيا قد استخدمت الفن كأداة لتسخيره فى تنفيذ ما تريده(١٦) .

ويتناول أدورنو - فى الفصل الرابع - موضوعا تقليديا هو الجمال فى الطبيعة ، أو الجمال الطبيعى ، فيقوم بتحليل الجمال فى الطبيعة ، والصلة بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، ويبين أن الجمال الطبيعى تعبير عن الثبات والاستمرارية ، وهذا مفهوم فى التاريخ تجعل الظواهر تتكرر على نحو مطرد وثابت ، ولهذا فانه يحلل الآراء التى تقدم نقدا Condemnation للجمال الطبيعى ، ولاسيما هيجل ، فيقدم ما وراء نقد هيجل للجمال الطبيعى :
Metacritique of Hegel's Critique of Natural beauty .
ويقدم رؤية حول الانتقال من الجمال الطبيعى الى الجمال الفنى(١٧) ، ولهذا ينتقل فى الفصل الخامس لتحليل الجميل فى الفن كرؤيا وكروحانية وكعنصر فيزيائى ، وهو تحليل لفلسفة كانط وهيجل بوجه خاص ، لأن هيجل هو الذى اهتم بالفن بوصفه تعبيرا عن الروح(١٨) . ويكشف عن الطابع الجدلى لفلسفة هيجل الجمالية ، ويقارن بين مفهوم الروح الذى يقدمه هيجل وبين مفهوم اهيولى Choas الذى لم يتحدد بعد ، مما يخلق مفارقة فى الفن تعطى له طابعه النوعى .

ثم يتناول أدورنو الوهم والتعبير فى الفصل السادس ، فيتحدث عن ازمة الوهم ، لأن العمل الفنى يخلق وهما خاصا به نتيجة استقلاله ، وهذا ما يساعد الفن على انتاج اشكال اصيلة للابداع الثقافى . فالوهم فى العمل الفنى ، أو ما يبدو كذلك هو الذى يعطى للفن قيمة ، لأنه يجعله بعيدا عن الواقع ، وهذا التبعيد عن الواقع والانفصال عنه ، يجعل الأعمال الفنية ، ولاسيما الأعمال الأدبية تبدو وكأنها تنطوى على ذاتها - من خلال الوهم - انطواء شديدا لتحمى نفسها من الواقع المعاشى(١٩) ، وقد تحقق

والتر بنيامين من وجود هذه الظاهرة فى اعمال ادجار آلان بو ، وبودلير ، وبروست وفاليرى ، فهذه اعمال تعبر عن وعى متأزم ، يتلذذ بجمال الشر ، ويمثل احتفاء باللااجتماعى ، والفوضى ، وكأنه تمرد خفى من جانب الشاعر على طبقته ، ويمثل شعر ما لا رميه ايضا مثالا على ذلك ، لأنه استحضر أنماطا من الادراك والتخيل والمشاعر الحسية التى تفتت التجربة اليومية وتبشر بمبدأ مغاير لمبدأ الواقع ، حتى لو كان وهما ، فهذا الوهم يمثل المعنى انيوتوبى للأدب ، ولذلك فالتعبير هنا لا يعتمد على الانسجام والتناغم وانما على تشتت العناصر وتمزقها .

فهذا « الوهم » هو ما يمكن للفن أن يستخدم لغة تجربة مختلفة تماما عن لغة الحياة اليومية ، وبالتالى فهو الوسيلة لتحقيق « التمايز » او الاختلاف النوعى . ولهذا يتناول أدورنو فى الفصل السابع اللغز النوعى ، وحقيقة المضمون ، والميتافيزيقا ، لكى يعمق من مفهوم الوهم الجمالى Aesthetic Illusion الذى يتخذ شكل الأسطورة حينا ، ويتخذ شكل البناء التركيبى حينا آخر ، فسمات هذا الوهم (اللغز النوعى Enigmatic quality) يتعين فى الشكل وآلياته ، ولا يمكن البحث عنها فى المضمون المباشر ، وقد أدى اثارة — مثل هذه القضايا — الى بحث موضوعات متفرعة عنها مثل : علاقة الفن والفلسفة ، ولاسيما فيما يتعلق بمضمون الحقيقة فى الأعمال الفنية ، والمحتوى المعرفى فى الفن ، والنقد والأسطورة وغيرها من القضايا ، وقد أدى هذا الى تناول قضية « التطابق والمعنى » Consistency and meaning فى الفصل الثامن من كتابه النظرية الجمالية ، فناقش الجانب المنطقى فى هذه القضية ، وحلل طبيعة العلاقة بين المنطق والسببية والزمن ، والعلاقة بين الشكل والمضمون . ومفهوم التمفصل Articulation والعناصر المادية والذاتية فى العمل الفنى ، وعلاقة كل هذه العناصر بالقصدية والمعنى والمحتوى ، ويختتم هذا الفصل بنقد مذهب الكلاسيكية فى الفن(٢٠) .

وتتأسس نظرية أدورنو فى علم الجمال على نقده لمفهوم الذاتية عند كانط ، كما حللها فى « نقد ملكة الحكم » ، ويقوده هذا الى تحديد اللغة النوعية فى العمل الفنى وعلاقتها بالمعرفة

الموضوعية ، وادراك الجدل القائم بين الذات والموضوع فى العمل الفنى الذى يتجسد فى آليات وعناصر العمل الفنى .

ويتوقف أدورنو عند مفاهيم سادت الفكر الجمالى فى القرن التاسع عشر ، وهى : العبقرية ، والأصالة ، والفانتازيا ، والانعكاس ، والتشيؤ والذاتية ، ويخلص من هذا بأفكار عن نظرية للعمل الفنى ، يحدد بها ماهية التقدم فى الخبرة الجمالية بالعمل الفنى على أساس أنه يمثل خصوصية عبقرية من صنع الانسان Artifact وينادي أدورنو بتقديم تحليل محايث للعمل الفنى(٢١) ، وذلك من خلال النظر له بوصفه موناد «Monad» ، وهو لفظ فلسفى مستمد من فلسفة ليبتز ، وكتابه المونادولوجيا ، وهو يرد العالم الى الذرة الروحية ، بوصفها عالما مستقلا ، وادورنو يريد رؤية العمل الفنى بوصفه كوناً مستقلا ، ويحلل الفن والأعمال الفنية ، من خلال مفهوم الوحدة والكثرة ، والى أى مدى تحدد الأعمال الفنية طبيعة الفن ذاته ، وليس العكس كما ذهب أفلاطون وهيجل حين بدأ كل منهما من « فكرة الجمال والفن » ثم بحثا عن تعيناتها فى الأعمال الفنية ، بينما ينظر أدورنو للأعمال الفنية ، رغم كثرتها على أنها تقدم الفن المرتبط بثقافة ما وعصر ما ، والتاريخ – بهذا المعنى – يقدم التأسيس التكوينى لمبدأ الوضوح Intelligibility فى العمل الفنى ، فالوضوح مرتبط هذا بآليات الثقافة التى تعمد الى العمق والتكثيف والتمفصل ، ويرتبط أيضا بتطور العناصر المادية التى ينتج من خلالها الفنان عمله الفنى ؛ وهذا التطور يتيح له قدرات أكبر فى تحويل أعماله لتبدو فى أشكال مختلفة . ثم يتوقف أدورنو عند قراءة العمل الفنى ، ويفرق بين ثلاث مستويات التأويل أو التفسير ، والتعليق ، والنقد ، وكل منهم يمثل حالة خاصة لها آلياتها ، التى تحاول أن تقدم فهمها الخاص لحقيقة المضمون والتاريخ ، وكل عمل فنى يمكن أن يخضع لقراءات مختلفة ، تتباين فى تفسيراتها وتأويلاتها ايضا . ثم ينتقل أدورنو للحديث عن مفهوم الجليل فى الطبيعة والفن ، ومفهوم الجليل واللعب ، حيث ربط بينهما من خلال استفادته من آراء والتر بنيامين حول الفنان أو اللاعب والمدنية المعاصرة .

وينظر أدورنو الى اللعب على أساس أنه نشاط اجتماعى ،

كما هو الحال عند والتر بنيامين ، فينطلق من تصور شامل لمفهوم اللعب طبقا لعلم دراسة الجماعات البشرية التى ترى فى اللعب نوعا من الأداء اليومى للأعمال الثقافية ، التى يتحرر فيها الانسان من ضغط الرموز الاجتماعية عليه ، فأداء الانسان للعمل يكون مرتبطا بعلاقة محددة سلفا بينه وبين البشر ، ولا يتعامل معهم الا بوصفهم رموزا لسلطة ، أو هيئة ، أو كيانا اجتماعيا ، بينما فى اللعب لا يتعامل المرء معهم الا بوصفهم بشرا مثله ، ولذلك فاللعب يقوم بتحويل الأداء ليصبح مقرا للجذب العاطفى ، ويكشف عن الجانب غير المرئى من التجربة البشرية ، ويبعث الحياة فى روح الانسان ، فتجعله يتسلك على نحو غير ذلك النحو الذى يسلكه فى حياته العملية ، بل أن موجهات السلوك تختلف فهو لا يقمع رغباته كى يرضى رؤسائه ، وانما يطلق طاقاته الكامنة ، ويتحرر من غربة البشر الذاتية من خلال عدة وسائل متعددة ومعقدة للتقارب بين البشر من خلال اللعب ، ولكى نفهم طبيعة الحياة الداخلية والخيال الذى يفجرها اللعب ، فلابد أن نقارن بين مفهوم الزمن وطبيعته فى الأداء اليومى من خلال المؤسسات التى ينتمى اليها الفرد ، وبين مفهوم الزمن فى اللعب ، ففى الحالة الأولى يكون الزمان موضوعيا ، وذا طابع منطقى وسببى ، ويغلب عليه الارتباط التتابعى ، بينما فى الحالة الثانية فان بنية الزمن حر ، فيمكن للمرء ان يتحرك بين وحدات الزمان الثلاث — الماضى والحاضر والمستقبل — بحرية تامة دون أن يلزمه احد باتباع تتابع منطقى معين ، ويكون الزمن فى هذه الحالة وسيلة لمقاومة الزمان بالمفهوم الأول ، ووسيلة لتجديد طاقة الانسان الروحية ، وهذا يتأتى باضفاء الطابع المقدس على المكان ، ليتحول من مكان موضوعى الى مكان له سمات عاطفية وجمالية ، فالزمن الحر ، ينشأ من هذا المكان الذى تحيط به هالة من التقديس ، التى تنفى حدوده الصارمة ، وتضيف اليه مشاعر واحاسيس خبيئة فى النفس(٢٢) .

وإذا كان علماء الاجتماع قد حاولوا تاسيس علم اجتماع يقوم على ظاهرة اللعب كأداء ثقافى للتقارب بين البشر والجماعات الانسانية ، فان أدورنو يحاول تأسيس نظريته الجمالية على هذا المفهوم ، فيدعو لنظرية فى علم الجمال تقوم على هذا المفهوم ،

الذى يقضى على الحدود الصارمة التى تحدد حياة الانسان وقدراته ، وهذا يتأتى حين ينغمس تماما الانسان فى اللعب ، ويقضى على تلك الحدود التى تضعه فى تصور مسبق معين ، وهذا ما أوضحه ادورنو حيث تحدث عن طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفنى ، حيث يتحتم على الفنان أن يكون حراً ، حتى يكون بعيدا عن المؤثرات الاغترابية التي تتسلل الى وسائل الأداء الثقافى والتعبيرى الأخرى . وإذا كانت اى لعبة لها قواعد معينة ، يذوب الانسان فيها ، ليتحرر من الزمان الخارجى ، فان الاثارة الشديدة تنتج من تدافع التاريخ الشخصى للانسان ، مع ما يحمله من وعى دفين ناجم عن هذا التاريخ ، وهذا ما يحدث فى العمل الفنى أيضا ، فالمعرفة بخواص المادة ، وآلياتها التشكيلية هى التى تتيح له الذوبان فيها على نحو يساهم فى تقديم ما لديه من مشاعر وافكار متعينة فى صورة متخيلة لا تنفصل عنها ، لأنها تنطوى على نوع من التوحد الوجودى بين المادة والتجربة ، ولهذا يمكن تحديد اللعب بناء على هذا المفهوم بأنه فعل أو نشاط اختيارى يتم فى حدود زمانية ومكانية محددة طبقا لقاعدة متفق عليها بحرية كاملة ، وبناء على ابسس عنامة ، وذات هدف فى حد ذاتها ، ويصاحبها شعور بالتوتر المشبوب بالفرح ، وبادراك يحول الفرد الى شىء مختلف عما هو عليه فى الحياة العادية .

ثم ينتقل ادورنو فى الفصل الحادى عشر الى الحديث عن الشمولية والخصوصية فى العمل الفنى ، ويبتعد فى مناقشتها عن التجريد ، وانما يناقشها من خلال تحليل تكنيك العمل الفنى ، وتقنياته ، والأسلوب ، والفن والعصر الصناعى ، وكيف يؤثر عصرنا على الفن فى مفاهيم الشمولية والخصوصية والشكل الفنى .

وينتقل ادورنو فى الفصل الأخير من كتابه نظرية الاستطيقا الى المجتمع وعلاقته بالفن ، فيبرز الطابع الصنمى للفن حين يتحول لأداة للدعاية لما هو قائم ، أو يكون مرتبطا بعمليات الانتاج ، التى تجعل الفنان مرتبطا بمصالح قائمة ، مما يحد من حرية الفنان واختياراته ، ولذلك يطالب ادورنو بأن يكون للفنانين كيانهم الإقتصادى المستقل الذى يمكنهم من انتاج اعمالهم الفنية . ويقدم ادورنو مقارنة بين ذاتية الفنان وذاتية العالم ، وحدود اختيارات

كل منهما فى تناول المواد المختلفة ، ثم يناقش الفن بوصفه صورة أو حالة من السلوك الذى قد يحاول البحث عن الحقيقة من منظور عاطفى تخيلى ، وفكرى أيضا ، أو من منظور ايديولوچى ، ويحاول الفن أن يقدم وسطاً يستوعب أبعاد التجربة الانسانية(٢٣) .

وفى النهاية يطرح أدورنو تساؤلا : هل الفن ممكنا فى عصرنا ؟ أم ان العوامل التى تحيط بالانسان فى عصرنا الحالى تقضى على هذه الامكانية ولا يجيب ادورنو بشكل مباشر على هذا التساؤل ؛ لكنه يبين طبيعة المجتمع المعاصر ، والسلطة — غير المحدودة — للثروة ، والتى تقضى على اى محاولة للخروج عليها ..

ـ استطيقا العمل الفنى : نحو علم اجتماع للاستطيقا :

تطرق أدورنو الى الحوار الذى فجره ماكس فيبر عن الموضوعية وعلم الاجتماع التجريبى للأدب ، حين بين فيبر أن الدراسة السوسيولوچية للأدب ، ينبغى أن تتصف بالموضوعية العلمية ، مستبعدا لأى حكم قيمى وجمالى ، ودافع أدورنو عن منهجه الجدلى فى علم اجتماع الأدب مبينا أنه يقوم بتطوير بعض النظريات الجمالية لاسيما لدى هيجل ، مستعينا ببعض المفاهيم الاجتماعية والنفسية والسيموطيقية . ويرجع هذا الحوار الى الستينات من هذا القرن ، حيث حاول أنصار علم الاجتماع الامبريقى للأدب ، وضع تفرقة واضحة ودقيقة بين المداخل الجمالية والفلسفية والحقائق النابعة من علم اجتماع الفن(٢٤) ، حيث يحاولون بهذه التفرقة تحويل علم اجتماع الأدب والفن الى علم امبريقى وموضوعى بمفهوم ماكس فيبر ، الذى اهتم هو نفسه بعلم اجتماع الفن ، وخصوصا الموسيقى والعمارة ، ونادى فى كتاباته بالفصل الواضح بين الأحكام الامبريقية والاحكام الجمالية ، فمثلا اذا درسنا التطور التقنى للموسيقى أثناء عصر النهضة ، فان ما ينادى به فيبر هو تحليل مكونات هذا التطور دون أن نعلن موقفنا من القيمة الجمالية للأعمال الفنية الموسيقية عن طريق الاحكام القيمية ، وهذا يعنى أن فيبر يدعو الى توصيف الأعمال الفنية من خلال البحث الامبريقى ، ويستبعد نقد الأعمال الفنية أو تقويمها ولذلك فهو يفصل بين النقد الأدبى وبين علم الاجتماع الأدبى(٢٥) .

فالنقد الأدبى عند فيبر يقوم على التقويم الجمالى ، وبالتالى يتأسس على المداخل الفلسفية ، بينما علم الاجتماع الأدبى يدرس الفعل الاجتماعى ، أى الفعل المتبادل بين الذوات ، ومعنى الأدب يتجدد وفقا لما يثيره للفعل الخاص المتبادل بين الذوات ، وبالتالى فان سوسيولوچية الأدب لديه ترفض أن تكون نظرية للأدب أو علما للجمال ، وبالتالى فهى ليست معنية بتحليل بنية العمل الفنى نفسه أو تفسيره ، وبالتالى يستبعد العناصر المكونة للعمل الفنى . وهنا يختلف أدورنو مع ماكس فيبر ، ويرى انه من المستحيل اهمال العناصر المكونة للعمل الفنى ، ومن المستحيل - أيضا - استبعاد الأحكام القيمية الجمالية فى علم اجتماع الأدب ، وذلك لأن الدراسة الجمالية لكيفيات العمل الفنى تشرح لنا عناصره الكمية ، ويضرب أدورنو على ذلك مثالا شهيرا : أن نصا طليعيا ، صعب القراءة ، لا يلقى أى نجاح فى السوق ، فى حين أن انتاج الأدب البذىء يباع بفضل الدعاية والاعلان ، وبفضل قوالبه القابلة للنسخ والتسويق ، وقد عبر أدورنو عن هذا فى « رسائل حول سوسيولوچيا الفن » حيث اتخذ موقفا ضد فيبر ، ويؤكد على ضرورة الجانب النقدى فى علم اجتماع الأدب ، لأن احدى المهام الرئيسية لعلم الاجتماع الفن تكمن فى نقد النظام الاجتماعى القائم ، وهذه المهمة لا يمكن تحقيقها مادمنا نهمل معنى الأعمال الأدبية ونوعيتها ، والأحكام القيمية هى التى تحقق لعلم اجتماع الأدب الوظيفة النقدية له ، ولهذا يرى أدورنو أن التحليل النقدى للأعمال الفنية يتيح لنا كشف نوعية النص الأدبى ، وبالتالى نعرف وظيفته الاجتماعية والايديولوچية ، لنعرف ما اذا كان النص الأدبى يقوم بتبرير ماهو قائم ويؤكده ، أم يقدم نقدا له ، ويتساءل أدورنو كيف يمكن بدون هذا التحليل النقدى أن نميز بين الفنان الذى يسعى للنجاح التجارى ، فيستعمل القوالب السردية السهلة ، وبين الكاتب الذى يسعى لحل مشكلة وجودية ، أو يقدم نقدا للنظام السياسى فى كافة أشكاله الظاهرة والخفية ؟ فلا يمكن أن نعرف أن البعد الكمى للأدب الرخيص مستقلا عن كيفيته الجمالية ، ومظاهره الايديولوچية أو النقدية(٢٦) وهذا يعنى أن النظرية الجدلية لدى أدورنو لا تهتم فقط بالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية للأدب الرخيص بل تسعى لشرح العلاقة بين بنياتها الدلالية السردية من جانب والمصالح الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبعض الجماعات

من جانب آخر ، ولهذا يدعو أدورنو علم اجتماع الأدب الى التوجه الى النص وتحليل بنياته ، وهذا لا يتعارض مع البحث الامبريقى الذى ينادى به ماكس فيبر ، لأن تحليل النص نفسه هو نشاط امبريقى ، وقد حاول أدورنو تطبيق هذا فى ميدان آخر للتحليل الاجتماعى للشخصية المتسلطة The Authoritarian Personality ، حيث استخدم مفهوم ايديولوچى السلطة ، وحاول أن يدرس تجلياته لدى الجماهير من خلال البحث الامبريقى .

ويعرف أدورنو الأدب على أنه نفى Negative يتسم بمقاومته للايديولوچية وللفلسفة ، ولكن ينبغى أن نراعى أن أدورنو ينطلق فى تعريفه هذا من الانتاج الأدبى الطليعى ، الذى يتميز بجمالية خاصة ، ونجده فى كتابات مالارميه وكافكا وبيكيت ، فهو لم يهتم الا بالأدب الذى يقوم بنقد المجتمع ، والذى يسعى فى كثير من الأحيان الى التخلص من قوالب اللغة الاتصالية ، هذه القوالب التى تجسد لغة الإيديولوچيا ومبدأ المردود التجارى فى التبادل الاقتصادى .

لكن كيف نشرح هذه المقاومة للنص الأدبى النقدى للاتصال ؟

يبين أدورنو أن العمل الأدبى الذى يكرس للوضع القائم ، أو يسعى للانتشار الجماهيرى من أجل تحقيق المكسب التجارى ، يستعمل لغة اتصالية سهلة ، ولا يلجأ للصعوبة ، التى قد تحدث صدمة فى الوعى ، تخرج الانسان من السياق الاجتماعى الذى يهيمن عليه ، بينما العمل الأدبى الذى يسعى لمقاومة الهيمنة والتسلط فى الواقع ، ويسعى لنفى هذا الواقع فانه يعتمد على عناصر غير مباشرة فى عملية الاتصال ، والتواصل مع المتلقين ، ولهذا فان وجود عناصر ايمائية ، لا تنتمى للمفاهيم الجاهزة ، والتصورات المستعملة ، داخل النص ، فان هذا يضعف من وظيفته الاتصالية ، وتؤدى الى انفصال لا رجعة فيه بين التخييل والايديولوچيا التى تريد أن تجعل من الأدب أداة لتحقيق ما تريده(٢٧) .

ولم يلاحظ مؤيدى النظرية الماركسية للأدب هذه القطيعة بين التخييل والايديولوجيات ، التى تحدث نتيجة للاستعمال الخاص لعناصر الاتصال فى النص الأدبى ، وفى رأى أدورنو فان هيجل لم

يلاحظ هذا ايضا ، ولهذا لجأ هيجل الى تقديم جماليات يحكمها قانون خارجي هو الروح فى الفن ، الذى يظهر بدرجات مختلفة ، ولجأت الماركسية بعد ذلك الى اختزال العوامل الخارجية التى يخضع لها الأدب ، التى تتمثل فى انساق البناء الاجتماعى ، ولهذا نجد لدى هيجل ولوكاتش وجولدمان الفكرة التى تقول أن الأعمال الأدبية يمكن ترجمتها الى انساق مفهومية متجانسة ، وهذه الفكرة تتأسس على فكرة خضوع الأدب لعوامل خارجية ، وهذا نتيجة لترويجهم لفكرة ضرورة اعتماد الأدب على لغة اتصال مباشرة ، وليس على لغة صعبة وبينما يرى أدورنو على العكس من ذلك فهو يرفض أولوية المفهوم فى الفن ، ويحرص على ابراز اللحظات التى لا تنتمى للفكر المفاهيمى فى الفن ، وبالتالى يبرز العناصر غير الاتصالية التى يحتويها النص الأدبى ، وتتميز بطابع ايمائى ، ينبع من اللغة التخييلية ، او ما يصطلح عليه باللغة الأدبية فى لغة علم العلامة « السيموطيقا » ولذلك فان أدورنو يحرص على ابراز الدوال المتعددة المعانى على حساب المداولات ، والتصورات Conceptions وهو يتبع فى هذه النقطة الشكليين الروس ومنظرى دائرة براج وبخاصة موكاروفسكى .

وتتعارض اللغة التى يقدمها الادب النقدى الذى يدعو له أدورنو ، — وهو يتمثل فى الادب الطليعى — بوصفها لغة التباسية ، وغير اتصالية ، مع اللغة التى يتطلبها الاتصال الاجتماعى وأهدافه النفعية ، فلغة الأدب تعتمد فى بنيتها وفقا لهذا التصور الذى يقدمه أدورنو مع التخييل ، على حين تعتمد لغة الاتصال الاجتماعى على الايديولوجيا لأنها مرتبطة بمنفعة مباشرة ، فلغة الأدب باعتمادها على التخييل فانها تتحرر من مبدأ السيطرة ، وترفض فرضية المنفعة تختلف لغة الأدب الى أن تنأى بنفسها عن قانون السوق وعن التوسط عبر قيمة التبادل السلعى(٢٨) .

ولقد حاول أدورنو ان يوضح فى كتابه (جدلية العقل Dialectic of Reason) — بالاشتراك مع هوركهايمر ١٩٤٧ — أن معظم اشكال الفكر الفلسفى التى وجدت منذ عصر التنوير ، هى أدوات للسيطرة ، أو ما يسميه هربرت ماركيوز مبدأ الكفاءة Performance Prinpal ، وهو فكر يسعى الى الفعالية التقنية التى تصنف وتحسب وتقيس ، لكى تتمكن من حبس الواقع فى نسق

معين ، لكى يستطيع السيطرة عليه ، والتمكن منه . فلقد تحول الانسان من محاولته للسيطرة على الطبيعة الى محاولة السيطرة على المجتمع ، وهذا نتيجة للسيطرة السياسية التى حققتها شركات الصناعة والتجارة على مقاليد السلطة فى المجتمع ، فجعلت العلوم الانسانية مجرد أدوات لتحقيق أهدافها ، لأنها هى التى تقوم بتمويل ابحاث هذه العلوم .

وهذا الفكر هو ما يطلق عليه أدورنو الفكر الأداتى ، الذى يستخدم الفلسفة كأداة فى خلق نسق يدور فيه كل شىء حول الفعالية ، ومبدأ المردود الاقتصادى ، ولهذا فانه قد أصبح من الشائع أن نجد أن النظريات والمفاهيم لا يتم الحكم عليها ، الا من خلال منظور فائدتها التقنية ، أما محتواها النقدى وأهميتها بالنسبة للسعادة أو التعاسة الانسانية ، فلا تؤخذ فى الاعتبار لدى الفكر الذى ينادى بالعلوم الدقيقة ، ولهذا يرى أدورنو أنه من الممكن منح النظرية النقدية توجها جديدا إذا إهتممنا بالبعد الايمائى للفن .

ولهذا يبين أدورنو فى كتابه النظرية الجمالية أن الأدب والفن بفضل جوهرهما الايمائى غير التصورى يتبنيان موقفا آخر فى مواجهة الواقع ، لا يعتمد على الفكر التصورى ، وهو موقف لا ينتمى لمنطق السيطرة والمصالح ، بل يغيب عنه أى خطاب نسقى وتصنيفى الذى يسيطر على الواقع .

وهذا النقد التأملى الذى قدمه أدورنو فى تحليله للفن ، قد ساعده فى تقديم نماذج تؤيد تحليله ، فقدم نظرية جمالية ترى فى البعد الايمائى للفن بنية موازية لبنية الواقع ، وغير متوافقة معه ، وهو يبين أن نظريته لم تزدهر ، لأنها لا تفيد الاقتصاد وادارة الدولة — فى تحقيق مصالحتها مع الواقع السائد ، فهى تقوم بالنقد ، وليس تكريسا للواقع فى صورة نسق واحد ، لأن الأدب الطليعى — كنماذج حداثية يعتمد عليها أدورنو فى تحليله — تضعف الوظيفة التصورية المرجعية للغة ، بالاضافة الى تفضيلها للمدلول المتعدد المعانى والقابل للشرح على المدلول المرتبط بمعنى أوحد ، ولذلك فالفن لديه ينحى جانبا خارج نظام الاتصال المحكوم بقوانين

التسوق ، وحسب رأى أدورنو فانه اختار للفن أن يكون غير ذى نفع من منظور المجتمع الذى تسوده قيمة التبادل ، وبفضل صعوبة شعر الطليعة - الذى نجده لدى مالارميه ورامبو - فانه يكون متعارضاً مع الفكر الأداتى الذى يركز على التسويق السلعى ، والدعاية الايديولوجية ، وبالتالى يتعارض مع الاتصال .

وهذا يعنى أن مقاومة الفن للفكر الأداتى المرتبط بالمنفعة فى جماليات أدورنو لها مظهرين : أولهما : إنها رفض للايديولوجية ، وثانيهما : رفض لقيمة التبادل التى يعبر عنها الاتصال التجارى والسلعى . وهذان المظهران للرفض النقدى والنفى الجمالى يلعبان دورا هاماً فى شروح أدورنو للشعر الحداثى ، لأن الالتباس وصفه التوحد للشعر يفصلانه - فى آن واحد - عن المناورة الايديولوجية وعن الاتصال الاستهلاكى ، ويعتقد أدورنو أن محتواه للحقيقة يكمن فى تمايزه ونفيه للقوالب الشكلية الايديولوجية وقوانين السوق .

وقدم أدورنو دراسة حول مسرحية « نهاية الحفل » لصمويل بيكيت من خلال هذا المنظور ، كنموذج للنقد الأدبى الذى يقوم بتخليص الأعمال من قبضة الايديولوجيا ، لأن مسرحية بيكيت ترفض « المعنى » الذى يمكن أن تستخدمه الايديولوجيات فى اختزال الفن الى شعار .

ويمكن أن نحدد المظاهر الأساسية للنقد الاستطيقى عند أدورنو فى العناصر التالية :

١ - النفى Negative : وهو مفهوم مستمد من كتابه جدل السلب ، ولكن أدورنو يستخدمه فى كتابة النظرية الجمالية على نحو مغاير تماما عن جدل السلب ، ففى جدل السلب يستخدمه كمنهج للنقد الفلسفى والاجتماعى ، وهو يمثل نمطا من الخطاب يختلف عن النفى كمقولة جمالية مرتبط بمفهوم النقد ومفهوم التمايز للعمل الفنى الذى يتمثل فى البعد الايمائى والتخييلى .

٢ - مقاومة الاتصال : عن طريق البعد عن اللغة التداولية السهلة ، والاعتماد على البعد التخييلى للغة ، وعدم الاعتماد على المعنى فى انتاج الفن .

٣ ــ نفى القوالب الايديولوجية : ويتمثل فى عدم اعتماد الفنان على الاساليب والاشكال الفنية السائدة ، مثل السرد الدلالى والاشكال الدرامية التقليدية .

٤ ــ التمايز : فى عدم التكرار لنظام معين ، حتى لا يؤدى الى استقرار بنية شكلية ، تكرس لما هو سائد .

وعلى الرغم من أن هذه السمات تركز على رفض المعنى التى تتسم به الأعمال الفنية ، الا انه لا يعنى أبدا عدم امكانية التوصل لمعنى اجتماعى لهذه الأعمال ، فما يقصده أدورنو هو رفضه ان يكون للفن معنى واحد ، وانما معان متعددة ، فهو فى دراسته حول بيكيت يسعى الى اثبات أن مسرحية نهاية الحفل لها معان متعددة ، فهى تشكل قطيعة مع المسرح القائم ، وتختلف مع القوالب التقليدية على المستوى الفلسفى والسياسى وعلى مستوى التطور الأدبى على حد سواء ، وحاول تخليص النص الأدبى من الايديولوجيات الطفيلية التى علقت بجسمه ، والتى تهدد بخنقه عن طريق تدمير قدرته النقدية .

ويسعى ادورنو لتدمير القالب الايديولوجى الذى يتمثل فى الأشكال الفنية التقليدية ، والذى على اساسها يتحول العمل الفنى الى رمز كلى ، لمعنى خاص هو العبثية الوجودية والأبدية للوجود الانسانى ، ولهذا قدم نقدا لوجودية هيدجر Heidegger التى تحاول اختزال نتائج التطور الاجتماعى والتاريخى الى ثوابت لا تنتمى لزمان معين ، فهو يعارض التأويل الانطولوجى واللاتاريخى لنهاية الحفل لبيكيت ، الذى يقول أن الوجود الانسانى محكوم عليه بالعبث ، لأنه نهايته هى الموت ، فهذا يجرد الوجود الانسانى من طابعه العينى والجدلى ، ولا يظهر صراع الانسان مع المؤسسات القائمة ، وتختفى الصفة الاجتماعية والتاريخية العميقة للعبث الذى يجسده بيكيت ، وهى حالة مرتبطة بما آل اليه المجتمع المعاصر من سيطرة ، وليس صفة انطولوجية أبدية ملازمة للوجود الانسانى ، ولهذا فهو يختلف مع وجودية هيدجر التى تدعو الانسان للتصالح مع الواقع ، لأن هذا الواقع قد تشكل مستقلا عن الانسان ، وبالتالى خارج أى فعل اجتماعى واقتصادى أو سياسى .

ويخلص أدورنو في تحليله لهذه المسرحية الى أنها تشهد في سياق تاريخي على تدهور الفردية ، واختفاء الاستقلال الفردي في عصر الرأسمالية الاحتكارية ، الذي يترك الفرد فريسة للتنظيمات المجهولة وفي اطار هذا المنظور الذي أوجده أدورنو ، فان نص بيكيت يكون ضد الشروح الايديولوجية التي أخذت طابعا وجوديا ، لأنها تتناول دراسة ظاهرة التشيؤ ، وحين يتم اختزال الأفراد الى أشياء أو موضوعات للتبادل السلعي ، فيصبح الأفراد مجرد (أيدي عاملة) يتم تبادلهم كما تتبادل السلع والأدوات والأشياء ، تتضاءل قيمة الفرد المعنوية ، وتبرز قيمته الاستعمالية كأداة في سوق العمل ، ولهذا يصف أدورنو مختلف أشكال التشيؤ ، ويسعى الى كشف العلاقات بين التشيؤ والنكوص كما عرفه فرويد ، حيث يرتد الفرد الى مراحل سابقة من حياته تم تجاوزها ، وهذا يتم نتيجة لعجز الانسان عن فهم الواقع ، وعن الفعل المتسق معه كفرد مسئول ومستقل ، ويظهر هذا النكوص ، وعدم القدرة على الفعل على مستوى تركيب الجملة .

ويمثل هذا النص لبيكيت سخريته من جميع التقنيات الدرامية مثل : العرض ، الحبكة ، الحدث ، تسلسل الأحداث ، البطل التقليدي ، فكل هذا يختفي ، وهذا يتفق مع تفسير أدورنو الذي يرى أن الشكل الذي قدمه بيكيت هو نتيجة لتدهور الفردية الليبرالية واختفاء الاستقلال الفردي .

وهنالك نقد يوجه لأدورنو في أنه اختار الأعمال الأدبية التي تتفق مع رؤيته الجمالية ، فهو لم يتجاوز نصوص هولدرلين وبيكيت وكافكا ، بالاضافة الى انه لم يهتم بالتأويلات المتعارضة معه ، والتي اعتمدت على نفس النصوص التي ركز عليها ، هذا بالاضافة الى أن أدورنو لم يراع بقدر كاف تعدد المعنى - وقابلية النص لأكثر من تفسير - في النص الأدبي ، بالاضافة الى أن قراءة أدورنو محملة بواقع تاريخي محدد ، يئن من مشكلات سياسية واجتماعية ، تلقي بظلالها على التناول الذي يقدمه أدورنو . ولهذا يمكن رصد اختلاف رئيسي بين جماليات أدورنو وجماليات جولدمان ، فقد اهتم جولدمان بتثبيت معنى النص من خلال الكشف عن بنيته الذاتية ، ولهذا فهو ينطلق من الفرضيات الكلاسيكية التي قدمها

هيجل عن مفهوم الكلية في الفن ، والانساق العامة ، بينما نجد ادورنو يعتمد على شروحه للنصوص الأدبية ، ويقوم بابراز النفى والتمزق والتناقض الذى نجده فى فن الحداثة .

وهناك نقد آخر يوجه الى ادورنو يتصل برفضه لمضمون النص ، لأن النص الذى يتخلى عن البحث عن المضمون فهو يحطم سبب وجوده ، لأنه حتى الأدب الحديث الذى يتطلع الى تعدد المعنى والنفى ، قد نشأ فى ظل ظروف اجتماعية معينة ، ويجسد بالتالى مشاكل ومصالح اجتماعية ، وهو فى هذا لا يختلف عن النصوص السياسية التى يتطلع أصحابها الى توحيد المعنى ، بمعنى أن يكون لنصهم معنى واحد . ولكن يمكن الرد على هذا النقد ، بأن ادورنو يهاجم ابراز معنى النص على المستوى المفهومى والتصورى ، أى مستوى الايديولوجيا ، ويريد ابراز معنى النص على مستوى اللغة كما يتحدد فى التشيؤ والنكوص ، فهو يرى أن التشيؤ والنكوص يظهران على مستوى التشكيل وفى الحوارات المضمرة ، ويتوصل ادورنو عن طريق دراسة صيغ اللغة فى مركز مشهد النص الأدبى الى تقليل الفجوة القديمة بين النظرية الاجتماعية والممارسة الأدبية ، فالنكوص الفرويدى لا يتم الرمز اليه بأفعال او اشياء وانما يظهر من خلال تحليل المستوى الخطابى للغة داخل النص ، ولهذا يمكن القول بأن ادورنو يزاوج بين المنهج الاجتماعى ، ومنهج التحليل النفسى فى كشف استطيقا العمل الأدبى . ...

هوامش الفصل الرابـــع :

١ ـ روديجـر بوبنـر : الفلسفة الألمـانية الحديثة ، ترجمـة فـؤاد كـامل ، دار الثقـافة للطباعة والنشـر ، القاهـرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٥١ .

2 - Adorno : Negative dialectics, P, 391 .

٣ ـ يمكن الاشـارة هنـا ـ فى هـذا الصـدد ـ الى الكتابات النقـدية للأعمال الفنيـة التى تنطلق من مفـاهيم نظـرية ، تـرى العمـل الفنى من خـلاله . فهى بذلك تؤكـد سيطرة مفاهيم بعينهـا ، ليس لهـا عـلاقة بالفـن ، بوصفه نشـاط مستقل يقـوم على التوهم ، وبالتـالى فهى تستنقطه بمـا ليس فيـه ، وتعيـد انتاج ذاتهـا ، فهـذا نقـد يسعى لانتـاج الذات ، وهـذه الأعمـال مجـرد ذرائع لذلك ، وهـو انتـاج على نحـو ما هـو سـائد ، ولا يدع الأعمال الفنية تكشف عن نفسها ، وتكشف عن المنـاطق الخبيئة من الواقع ، التى لا تخضـع لمنطـق التصـور .

٤ ـ ان التحـديد الدقيق لهـذه المصطلحات : نظرية الفـن ، الاستطيقا ، فلسفة الجمـال ، النقـد الفنى ضرورى لفهـم محـاولة ادورنـو فى تأسيسه لنظـرية فى عـلم الجمـال ، ويساعدنا فى فهـم الالتبـاس الذى انعكس بعـد ذلك فى الدراسـات الجمالية فى الوطن العـربى . رمضـان بسطاويسى : عـلم الجمـال فى الدراسـات العربية ، مجلة القاهـرة ، العـدد ١١٦ ، يوليو ١٩٩٢ من ص ٩٠ الى ص ٩٦ .

5 - Adorno : Aesthetics theary, P, 1 .

6 - Ibid : P, 3 .

7 - Ibid : P, 2 .

8 - Ibid : P, 5 .

9 - Ibid : P, 10

10- Ibid : P, 14

11- Jach, J, Spector : The Aesthetics of freud, Astudy in Psyehoanalysis and art The Penguin press, New york, 1972, P, 30.

١٢- سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدى ترجمة وجيه أسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ ، ص ٥٦ .

13- Adorno : Aesthetics Theory, P, 17

14- Ibid : P, 24 .

١٥- يتفق أدورنو هنا مع ما أورده هربرت ماركيوز من آراء حول الفن ، لاسيما تلك التى وردت فى كتابه « البعد الجمالى » انظر الترجمة العربية لجورج طرابيشى - دار الطليعة بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

16 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 85 .

17 - Ibid : P, 113 .

18 - Ibid : P, 133 .

19 - Ibid : P, 148 .

20 - Ibid : P, 173 and P, 230

21 - Ibid : P, 257 .

22 - Ibid : P, 281 .

23 - Ibid : P, 329 .

٢٤- بيير زيما : النقد الاجتماعى : نحو علم اجتماع للنص الأدبى ترجمة : عايدة لطفى ، مراجعة د. أمينة رشيد ، د. سيد البحراوى ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٦٥ .

٢٥- دونالد ماكرى : ماكس فيبر ، ترجمة أسامة حامد ، المؤسسة عربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٥ ص ٧٥ .

26 - Adorno : Aesthetics Theary, P, 323 .

27 - Ibid : P, 333 .

28 - Ibid : P, 484 .

٢٩ــ هناك نقد لفلسفة ادورنو وجمالياته ، مما ساهم فى تأسيس فلسفة هابرماس فيما بعد ، من خلال هذا النقد ، وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوى الكثير من أوجه النقد فى كتابه : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدى حوليات كلية الآداب ــ جامعة الكويت الحولية الثالثة عشر ، ١٩٩٣ ، ص ٢٣ .



الفصل الخامس

استطيقا الفنون

- استطيقا العمل الأدبى والموسيقى .



بعـد ان عرضت للأسس النظرية لرؤية أدورنو الجمالية ، وملامح هذه الرؤية ، يمكن أن نقدم فى هذا الفصل تطبيقا لها فى ميادين الفنون المختلفة التى اهتم بها أدورنو مثل الموسيقى والأدب والشعر ، وهذه التطبيقات يمكن أن تؤسس ما يسمى « بالنقد الجمالى » ، وهو ما يستند الى أسس جمالية عامة . وينظر للعمل الفنى كعمل مستقل ومتمايز عن الواقع ، وأداته فى التحليل هى توصيف اللغة التى يستخدمها الفنان ، وهذا ما نطلق عليه علم الجمال الأدبى ، بمعنى أنه يهتم بتحليل البناء الداخلى للعمل الفنى ، وتجسد نظرية ادورنو السمات العامة للاستطيقا المعاصرة ، تلك الاستطيقا التى تركز على تقديم التحليل الماهوى للعمل الفنى ، ثم تقدم تطبيقات مختلفة ، بمعنى أنها تستند الى رؤية فلسفية واجتماعية فى تحليل طبيعة الفن ، وتظهر هذه الرؤية فى المنهج الذى يقدمه أدورنو .

استطيقا العمل الأدبى :

عبر دورنو من رأيه فى جماليات الأدب ، فى كتابه « ملاحظات حول الأدب » الذى صدر فى جزئين(١) ، وهذا تعبيرا منه عن اهمية الأدب فى نظريته الجمالية ، وعن المكانة المتميزة الذى يوليها ادورنو للأدب ، ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذى يمكن ـ من خلاله ـ مقاومة هيمنة المجتمع الشمولى ، والتسلط ، لأنه يخلق واقعا خاصا يعتمد فى بنيته على التخييل ، بينما الواقع اليومى يعتمد على مبدأ المردود ، ولهذا رفض ادورنو نظرة لوكاتش الى الواقعية ، وبين أن الأدب لا يتصل بالواقع على نحو مباشر ، كما يسلك العقل الانسانى ، ولكن تباعد العمل الأدبى

عن الواقع هو الذى يكسبه قوته ودلالته الخاصة . والواقع ان لوكاتش لم يقصد الواقعية بالمفهوم الميكانيكى ، الذى يعكس الواقع فى العمل الأدبى ، وانما كان يسعى لنظرية فى الانعكاس الجمالى تقوم على أساس أن الفنان أو الأديب يستخلص من الواقع ، البعد الكلى وروح العصر ، ولم يقصد الى الواقعية الفوتوغرافية ، بل رفض الأعمال الأدبية التى تحاكى بنية الزمان فى الواقع ، وهذا ما أوضحه لوكاتش فى كتابه « معنى الواقعية المعاصرة »(٢) ، ولكن ادورنو قد غالى فى هجومه على الواقعية فى الفن ، بقصد أن يكون العمل الفنى متحررا من آسر الواقع وليس احالته اليه .

ويتعاطف ادورنو — نتيجة لهذا — مع كتابات الحداثة ، لأن هذه الكتابات تتباعد عن الواقع ، وهذا التباعد هو ما يمنح هذه الكتابات قوتها فى نقد الواقع ، بينما نجد أن اشكال الفن الجماهيرى مضطرة الى التواطؤ مع النسق الاقتصادى الذى يشكلها ، والأعمال الطليعية — ذات الطابع الحداثى — تتميز بقدرتها على نفى Negative الواقع الذى تشير اليه(٣) . وموقف أدورنو من الحداثة يختلف عن موقف لوكاتش ؛ فان كان أدورنو يشجع تلك الكتابات الحداثية ، فان لوكاتش قد هاجم الأعمال التى انتجها أدباء الحداثة ، لأنها تركز على الحياة الداخلية المغتربة للافراد ، ورأى فيها تجسيدا متدهورا للمجتمع الرأسمالى المتأخر ، ودليلا على عجز كتابها عن تجاوز العوالم الجزئية المفتتة التى يضطرون للعيش فيها ، أما أدورنو فيذهب الى أن الفن لا يمكن أن يكون انعكاسا للنسق الاجتماعى ، بل يؤدى دوره داخل هذا النسق بوصفه مثيرا ينتج نوعا غير مباشر من المعرفة ، فالفن هو المعرفة النافية للعالم الفعلى ، الذى نجابهه فى الحياة اليومية .

ويحقق الفن هذا الدور — من وجهة نظر أدورنو — من خلال كتابة نصوص تجريبية صعبة ؛ وليس بكتابة أعمال نقدية أو مختلفة عن الواقع ، ويبين أدورنو أن الجماهير ترفض الأدب الطليعي لأنه يعكر من صفو اذعانها الآلي لوضع الاستغلال الذى تمارسه السلطة من خلال النسق الاجتماعى ، فالعمل الفنى ، اذ يتيح للبشر المقموعين صدمة الوعى بوضعهم البائس ، فانه ينادى بتلك الحرية ، التى تجعلهم يدركون حجم مسئوليتهم عما هم فيه .

ويختلف أدورنو مع لوكاتش حول تفسيره للشكل الأدبى ، فهو ليس مجرد انعكاس كلى ومكثف للشكل السائد فى المجتمع ؛ وليست آليات الشكل الأدبى انعكاساً لآليات التبادل فى النسق الاقتصادى والاجتماعى ، كما يذهب لوكاتش ، وانما الشكل الأدبى — عند أدورنو — هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع ، وللحيلولة دون عودة الرؤى الجديدة الى الاندماج بسهولة فى القوالب المألوفة المبتهلكة ، وما يقوم به كتاب الحداثة هو تمزيق صيرورة الحياة المعاصرة ، وتفتيتها بدلا من السيطرة على الياتها اللاانسانية ، وذلك من خلال الأشكال الفنية التى تصدم الوعى .

ولكن لوكاتش إكتشف أعراض التدهور فى هذا النوع من الفن ، فاستخدام مارسيل بروست للحوار الداخلي ، لا يعكس نزعة فردية فحسب ، بل يكشف فى الوقت نفسه عن حقيقة من حقائق المجتمع المعاصر ، وهى اغتراب الفرد ، وهذا يساعدنا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءا من واقع اجتماعى موضوعى . ويتوقف أدورنو عند الطرائق التى يستخدم بها صمويل بيكيت الشكل ليصور مدى خواء الثقافة المعاصرة ، وليكشف لنا — رغم كوارث تاريخ القرن العشرين وانحلال الثقافة التى تتبناها المؤسسات الرسمية — على أننا نتصرف كما لو كان شيئا لم يتغير ؛ فلا تزال الأفكار القديمة تتكرر ، عن وحدة الفرد وجوهريته ، أو وجود معنى فى اللغة(٤٤) .

وهـذه افكار معيارية تحاول تثبيت الواقع على ماهو عليه ويستخدم أدورنو مسرحيات بيكيت كأمثلة تؤدى المعنى الذى يريد أن ينقله الينا ، لأن مسرحيات بيكيت تقدم شخصيات ، لا تملك الا القشور الجوفاء للفردية ، من خلال قوالب ممزقة للغة ، ويقدم كل هذا انقطاعات لا معقولة فى الخطاب الأدبى ، وتشخيص مختزل يفتقر الى الحبكة ، بما يساهد فى تحقيق التأثير الجمالى الذى يؤدى الى التباعد عن الواقع الذى تشير اليه المسرحية ؛ وبذلك تقدم لنا معرفة تنفى الوجود المعاصر .

وقد تأثر أدورنو بكثير من آراء بنيامين الذى اشترك معه فى مدرسة فرانكفورت . ولكن على الرغم من العلاقة الفكرية الحميمة التى كانت تربط بين والتر بنيامين وأدورنو ، الا أن بنيامين ينظر للثقافة المعاصر نظرة مناقضة لنظرة أدورنو ، فيذهب الى أن الاختراعات التقنية الحديثة التى تتمثل فى السينما والاذاعة والاسطوانات قد أسهمت بعمق فى تغيير مكانة العمل الفنى ، ففى الماضى كان للعمل الفنى « هالة » أو « عبق » ينبع من تفرده ، حين كانت الأعمال الفنية وقفاً على الصفوة المتميزة من البورجوازية ، وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية ، وان ظلت هذه « الهالة » ملازمة للأدب بدوره ، ولكن وسائط الاتصال الحديثة قضت قضاء تاماً على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون ، وتركت أعمق الاثر على موقف الفنان من هذا الانتاج ، ذلك لأن استنساخ الأعمال الفنية بأدوات التصوير ، كان يعنى ــ على نحو متزايد ــ أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكى تكون قابلة للاستنساخ ، واذا كان أدورنو قد رأى فى ذلك انتقاصا من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية ، فان بنيامين يذهب الى أن وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن ــ نهائيا ــ عن مجال الطقوس المقدسة ، وفتحت أبوابه على السياسة ، ويرى أدورنو ضرورة فصل الفن عن السياسية والسوق الاستهلاكية ، بمعنى عدم استخدام الفن كأداة لتحقيق أهداف سياسية(٥) .

ان التكنولوجيا الجديدة يمكن ان يكون لها تاثيرها الشورى على الفن ، ولكن بنيامين كان يعلم انه ليس هناك ما يضمن ذلك ، ولذلك لابد أن يتحول الفنانون والكتاب الى منتجين فى مجالهم الفنى الخاص لكى ينتزعوا أنفسهم من سيطرة الانتاج التجارى ، ورغم اقتراب فكر بنيامين من بريخت الا أن بنيامين رفض فكرة أن الفن الثورى يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب ، ولم يهتم كثيرا — مثلما فعل بريخت — بوضع العمل الفنى داخل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لعصره ، بل طرح السؤال البديل : ما وظيفة العمل الفنى داخل علاقات الانتاج الأدبى لعصره ؟ وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان الى تثوير القوى الفنية للانتاج الأدبى فى عصره ، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية ، لكن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخى معقد تترابط فيه مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والتكنولوجية ، ولهذا يضرب بنيامين المثل بمدينة باريس فى عهد الامبراطورية الثانية ، حيث كانت تتميز بضخامتها وضياع الهوية فيها ، واغتراب الفن ، وهذه كانت هى موضوع كتابات بودلير وادجار آلان بو ، ومن هنا كانت ابداعاتهما التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة فى المدينة ، بما فيها من تمزق وتفتيت للطابع الاجتماعى ، ولقد كان المضمون الاجتماعى الأصيل للقصة البوليسية عند ادجار آلان بو هو طمس آثار الفرد فى زحمة المدينة الكبيرة .

لذلك كتب بنيامين عن احدى قصائد بودلير : ان الشكل الداخلى لهذه الأبيات تتكشف فى كوننا لا نتعرف على الحب فى ذاته الا موسوما بسمات المدينة الكبيرة(٦) .

وقد تاثر أدورنو وبنيامين فى هذا بتحليل ليو لوفنتال Leo Lowenthal زميلهم فى معهد البحث الاجتماعى بمدرسة فرانكفورت ، عن ازمة الفرد المثقف فى العصر الليبرالى ، والتى اهتمت بانقاذ تراث التنويريين وتطويره ، وسعى لتنمية الاستقلال الفردى وقدرة الفرد على التفكير النقدى ، واستقلاله عن الايديولوجيات ،

وقوانين السوق ، وعبر عن هذا في كتابه : « الأدب وصورة الانسان » . « ١٩٥٧ »(٧) ويتفق لوفنتال مع ادورنو في هذا الكتاب في فكرة أن الفرد في خصوصيته هو الملجأ الأخير للوعي النقدي الذي لا يمكن أن يتماثل مع أي من القوى السياسية أو الاقتصادية القائمة ، ولا يتطابق معها ، وانما يكون متمايزا عنها ، ويشكل قوة للنفي في مواجهة الايديولوجيات . والفرد الذي ادورنو هو حارس الروح النقدية ، وممثل الذات الانسانية ، ولهذا فان مصير الفرد هو مركز أي فكر نقدي ، والأدب يتنتقي الى تقديم الصورة المتغيرة للانسان بالنسبة للمجتمع ، وقد استفاد أدورنو من دراسة لوفنتال لعلم اجتماع الأشكال الأدبية ، حيث اهتم بالمسائل الخاصة بالشكل ، وبين أنه لا يمكن اهمال الآليات اللغوية في مجال الأدب ، لاسيما ذلك الأدب الجماهيري ، رغم أنه أدب يتجه الى الكم وتكرار القوالب ، ولا يسعى لانتاج بنية فريدة لا يمكن تقليدها ، ورصد لوفنتال أن السيرة الذاتية للمشاهير ـ كأدب استهلاكي ـ قد فقدت مكانتها المركزية في عالم السير ليحل محلها نجوم السينما والرياضة كابطال للاستهلاك الثقافي في هذه المرحلة ، فهم ابطال الحاضر ، بدلا من أبطال الانتاج في الماضي ، وهذا الانتقال من الانتاج الى الاستهلاك ، أي من الفعالية الى السلبية يجسد انحدار الفردية الليبرالية في عصر رأسمالية الاحتكارات .

هناك اتجاه شائع في علم اجتماع النص يهدف الى تحليل موضوعات الأدب من أجل الكشف عن المحتوى الاجتماعي لها ، في اطار هذا الاتجاه يتم اغفال البعد الجمالي والتاريخي للكتابة ، ولا يستطيع هذا الاتجاه تحليل النص الشعري ، لأن الشعر لاسيما الغنائي ـ من هذا المنظور ـ يتجه الى الذاتية والمجال العاطفي ، الذي يستعصي على التحليل الاجتماعي ، ولقد اتخذ أدورنو موقفا مناهضا لهذا الاتجاه لانه حاول اظهار المعنى الاجتماعي للقصيدة من خلال تحليل البنيات اللغة ، والصور البنائية للنص ، واقام علاقة بين الشكل البنائي للنص والآليات الاتصالية للسوق السلعي ، فالجنس

الادبى بوصفه شكلا يجسد معنى اجتماعيا محددا ، بل ان الشكل يجسد مصالح جماعية معينة ، فالاشكال الأدبية تعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعى كاشكال تسمح للجماعات والأفراد بتحديد اتجاهاتها فى الواقع ، ولكن هذا الترابط بين النظام الاجتماعى والنظام الأدبى هو ترابط يعتمد على استقلالية الاخير ، لانه يحاول الخروج من النظام الاجتماعى ، فينشىء نظاما آخر يكون مضادا للنظام الاجتماعى الذى يجسد السيطرة والاستلاب ، واستقلالية النظام الأدبى يتأتى من خضوعه لقوانين مغايرة عن تلك القوانين التى تحكم النظام الاجتماعى ، ولذلك يمكن القول اى الترابط بينهما هو ترابط سلبى ، لأن الأدب لا يعكس النظام الاجتماعى ، ولا يخضع لمفهوم النظام أو العقل كأداة جماعية لشرح الواقع وتفسيره والسيطرة عليه ، وانما يخضع لعمليات اختيار وانتقاء لسياقات تخيلية للزمن ، تسلب الركون الى الواقع والاطمئنان اليه .

ويبين أدورنو - فى دراساته حول الشعر - ضرورة المقارنة بين اكثر من نص لتوضيح الاختلافات والخطوط المشتركة ، لكى يتم المقارنة بينها وبين وضع اجتماعى وتاريخى محدد ، فلا يمكن دراسة قصيدة واحدة ، لاكتشاف ابنيتها اللغوية الأساسية ، وعلاقتها بالسياق الاجتماعى ، فهذا لا يتم الا من خلال مجموعة كلية من النصوص التى تكشف تناقضاتها عن نقاط الالتقاء داخل السياق الاجتماعى والتاريخى(٨) .

ويسعى أدورنو فى النظرية الجمالية الى إبراز الوظائف النقدية لفكرة التمايز الجمالى ، والمسافة الجمالية التى يرفض التخلى عنهما لحساب الاتصال الجماهيرى الذى يحدث للفن نتيجة استخدام التكنولوچيا ، وفى رأيه ان جميع التنازلات التى يقدمها الفنان من اجل امكانية الفهم والتواصل ، هى فى رؤيته تنازلات لصالح قيمة التبادل السلعى ، لانها تحول العمل الفنى لسلعة قابلة للتسويق التجارى والايديولوچية . ويحمل الفن النقدى لدى أدورنو طابع

النفى عن طريق مقاومة القوالب الايديولوجية والتجارية ، عن طريق رفض الاتصال السهل ، ولهذا فالأعمال الفنية الصعبة تلعب دوراً فى المقاومة الجمالية للواقع ، ولهذا فان النصوص التى تفلت من الاتصال الجماهيرى تستطيع أن تلعب دورا نقديا فى المجتمع المعاصر ، لأن الاتصال فى تعريف أدورنو هو : « تكيف الذهن مع مفهوم المنفعة الذى يدرجه فى نمط السلع ، وما نسميه اليوم معنى للنص يشارك فى هذا المسخ »(٩) .

والحقيقة أن أدورنو لم يطرح جديداً حين رفض مفهوم الاتصال ، فقد سبق للشاعر مالارميه الفرنسى الذى كان يتميز شعره بالنزعة الجمالية ، أن دافع عن الشعر الغامض الذى يخرج عن اللغة الاتصالية من خلال تعدد معناه ومستحدثاته اللغوية ، وطابعه اللغوى الذى لا يقوم على الاحالة لأشياء مفهومة ، فالكلمة فى هذا النص الذى يدعو اليه مالارميه وأدورنو ليست لها قيمة الا بوصفها دالا لا يترجم الى معنى محدد ولا يستبدل بدلالة محددة . ولذلك يمكن القول بأن جهود أدورنو الجمالية تكمل ما سبق أن قدمه التراث الجمالى حول قضية الاتصال (تثار لدينا فى الابداع العربى قضية الاتصال الشعرى ، وسبق لأدونيس أن قدم دراسة حول هذا الموضوع ، لتأصيل اتجاهه الشعرى الذى تبعه فيه شعراء آخرون فى أقطار مختلفة من الوطن العربى ولعل ما طرحه أدورنو هنا يقدم التأصيل الفلسفى لهذه القضية ، التى سيطرت على مناقشاتها الطابع الاجتماعى والايديولوجى ، بينما لم يتم ابراز الجانب النقدى فى هذا الموضوع ، وهذا الجانب النقدى هو الذى يعطى لها المشروعية فى تقديم اتجاه طليعى ينتقد الصيغ التقليدية فى الابداع والنقد) .

وأدورنو يدافع عن نفى الاتصال لكى يؤكد الطبيعة الاستقلالية للفن ، لأنه لو كان من الممكن احالة مفردات النص الأدبى الى دلالات جاهزة ، من أجل الاتصال ، لتم بذلك هدم الطابع الاستقلالى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

للفن الذى يريد تجاوز الواقع ، والتحرر من آسر قوانينه السائدة ، ويمكن هنا ان نتساءل : هل يمكن اعتبار تحليل ادورنو للشعر هو تنظير نقدى لكتابات يتعاطف معها ، ويلح عليها مثل كتابات مالارميه وفاليرى وبروست ، الذين يتردد ذكرهم كثيراً فى كتابه النظرية الجمالية ، أم أنه وجد فيهم تعبيراً لما يريده من شعر فى هذه المرحلة ؟ ، فهو لا يدافع عن الغموض بشكل مطلق ، وانما يدافع عن الغموض الذى يظهر فى النصوص المتعددة المعنى ، فهو يدافع عن النصوص الصعبة التى لا يمكن ترجمتها الى معنى مباشر ، او استخراج دلالة مرتبطة باحالة الى شىء فى الواقع ، وهذا ما قد يصطلح البعض على تسميته بالغموض ، وهو ليس كذلك ، وانما هو نص مركب ، متعدد الدلالة . وقد تحمس ادورنو للشعراء السابق ذكرهم ، كما تحمس للكاتب المسرحى صموئيل بيكيت فى المسرح ، لانه استطاع أن يقدم رؤية تأويلية لأعمالهم وفق منهجه فى تحليل اليات اللغة التى تفضى لنقد المجتمع القائم .

ويرى ادورنو ان جميع الأعمال الفنية لها طابع مزدوج ، فهى اعمال مستقلة عن الواقع ، ولا يمكن استنطاقها بمعان واقعية ، لانها تخييل يوتوبى حر ، وهى فى نفس الوقت تمثل حدثا اجتماعيا ، لأنه لا يكن نفى الطابع التاريخى والاجتماعى للأعمال الفنية ، فهى تنتج فى ظل مجتمع ، وتريد تجاوز ثقافة تاريخية محددة ، وهذا الطابع المزدوج للأعمال الفنية يتيح تكون موقفا جماليا مستقلا داخل البنية الاجتماعية ، وهذا ما يعد فى حد ذاته حدثا اجتماعيا . والشعر المتعدد المعنى يعارض الاتصال عن طريق نفى المعنى الايديولوجى السائد ، ولكن هذا النفى للمعنى يظل حدثا غير قابل للتفسير ، وهو نفسه دلالى ، ويجب شرحه فى اطار سياق اجتماعى وتاريخى ، لأن الفن يجتهد لانقاذه بعده النقدى واستقلاليته بمعارضة الاتصال . ويولى ادورنو أهمية كبيرة لمفهوم الابتكار ، حيث يقوم الشاعر بتقديم تركيبا ابتكاريا للعلاقة بين الدائرة الفردية والدائرة الاجتماعية ، ولهذا يهاجم الأسلوب

الكلاسيكى الذى يتطلع للموضوعية ، لانه فقد القدرة على التعبير عن الشعور الذاتى للانسان البسيط الذى يعيش عصرنا الحالى ، ويهاجم ادورنو — أيضا — السقوط فى الايديولوچيا ، حيث يستسلم الشاعر للايديولوچيا السائدة فى بناء تركيبه وعالمه ، ودعا الى الاشبعار المتعددة المعنى التى يستحيل اختزالها الى قراءة مبسطة . ولا يقصد ادورنو فى تحليلاته التى يمتلى بها كتابه : النظرية الجمالية ان يضع حدا فاصلا بين العناصر النقدية والعناصر الايديولوچية فى النص الشعرى ، بل يهدف الى أن يظهر — بشكل جدلى — الاعتماد المتبادل بين الايديولوچية والنقد وبين التأكيد والنفى . ولهذا فهو يريد للفن أن يقدم نقدا جذريا للثقافة واللغة اللذين سقطا فريسة للرواج التجارى والاتصال الجماهيرى .

ويمكن ان نلاحظ ان نقد ادورنو للنصوص الشعرية ، رغم كونه انطباعيا وذاتيا ، واحيانا اعتباطيا من وجهة النظر السيموطيقية ، فان له ميزة حاسمة اذا قارناه بالنقد الذى وجهه لوكاتش وبعض الماركسيين الآخرين لنيتشه ، فهو ليس اختزاليا وليس احاديا لانه يراعى القيمة المزدوجة للنصوص . وواجب النقد الادبى كما يفهمه ادورنو يكمن فى منع الاختزال الايديولوچى وحماية النصوص الادبية من السقوط فى الايديولوچيا ، واظهار محتواها من الحقيقة ، الكامنة تحت القوالب الفنية الجاهزة ، والعمل الفنى لا ينفصل عن المتلقى ، الذى قد يتغير بتغير العصور التاريخية ، ولهذا فالعمل الفنى هو صيرورة تاريخية مرتبطة بالنقد ، لأن العمل الفنى يعتمد على النقد حتى يصبح ماهو عليه ، ولهذا يقول ادورنو : « لكن اذا كانت الاعمال المكتملة لا تصبح ماهى عليه ، الا لأن كينونتها صيرورة ، فهى تحتال الى الاشكال التى تتبلور فيها هذه العملية : التفسير والشرح والنقد »(١٠) .

وقد حاول أدورنو تطبيق فلسفته النقدية ونظريته الجمالية في مجال الموسيقى(١٠١) ، من أجل صياغة مشروع طموح نحو علم جمال للموسيقى ، وقد ظهر هذا واضحا في أبحاثه ، ودراساته مثل : الوضع الاجتماعي للموسيقى (١٩٣٢) ، ودراسته حول موسيقى الجاز ١٩٣٦ ، فلسفة الموسيقى الحديثة (١٩٤٩) ، دراسة حول موسيقى فاجنر ١٩٥٢ ، واختلافات : الموسيقى في العالم البيانى ١٩٥٦ .

وفي كتاب أدورنو عن فلسفة الموسيقى الحديثة ، يقدم عرضا جدليا — مستفيدا من منهج هيجل — للموسيقار شونبرج ، فالثورة اللانغمية لهذا الموسيقار قد نشأت في سياق تاريخي ، يؤدي فيه طبع الثقافة بالصبغة التجارية التي القضاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي ، ولذا فان الاستغلال التجاري للتقنيات الفنية في السينما ، والاعلانات ، والموسيقى الجماهيرية ، تدفع المؤلف الموسيقي الى انتاج موسيقى مبعثرة مجزأة تتنكر للقواعد الاساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها ، فأصبح كل صوت فردي مفصولا عن غيره ، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به .

ويصف أدورنو مضمون هذه الموسيقى « اللانغمية » بلغة التحليل النفسي ، أو يقدم تحليلا نفسيا لها ، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعي ، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للتحكم الواعي في المجتمع المعاصر ، وتهرب موسيقى شونبرج من الرقيب ، بمعنى أنها تتخلص من رقابة التعقل الكلاسيكي ، اذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة ، التي لا يقبلها العقل ، ومع ذلك فان هذه اللانغمية الجذرية تنطوي — ضمنا — على بذور تطور جديد هو السلم الاثنى عشري للنغمات ، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع الى الحرية التامة

لدى الموسيقار اللانغمى ، فانه يظل يؤلف موسيقاه فى عالم من النغمية الراسخة . بمعنى أن الموسيقار الذى يتجنب النظام القديم قد يرسخ نظام جديد ، تألف اليه الاذن من خلال التكرار ، رغم دعوته انه ضد كل نسق نغمى ، ولهذا فهو لابد من أن يكون حذرا فى تعامله مع الماضى ، لكى يتجنب ذلك النوع من التآلف أو التجمع النغمى الذى يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة ، وأن يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتنافرة ، ولكن هذا الخطر ذاته يكفى لكى يبعث فى قلب اللانغمية المبدأ الأول لقانون أو نظام جديد ، ذلك لأن الحذر من الوقوع بالصدفة فى التوافقات النغمية المتآلفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقار أى تكرار مبالغ فيه ، لأنه نغمة فردية ، لكى لا يؤدى هذا التكرار فى النهاية الى قيام نوع جديد من النظام النغمى الذى يرتكز الى مركز ما بالنسبة الى الاذن ، ولهذا يلزم طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية ، لكى يلوح النظام الاثنا عشرى نغمة فى أفق الموسيقى المعاصرة .

وهذه الموسيقى التى يقدمها أدورنو هى تجسيد للتمرد على مجتمع البعد الواحد ، وهى فى الوقت ذاته تشخص اعراض الضياع للحرية فى المجتمع المعاصر .

هـوامش الفصـل الخـامس :

1 - Jay, Martin : The dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Reacarch 1923 - 1950 . Boston, Cittle Froun; London, 1973 - P, 174 .

٢ ـ رمضـان بسطاويسى : عـلم الجمـال لـدى چـورج لوكاتش . الهيئة المصرية العـامة للكتـاب ، القاهـرة ١٩٩١ ، ص ١١٣ .

3 - Adorno : Aesthetico Theory, P, 378 .

٤ ـ رامـان سلدن : النظـرية الأدبيـة المعـاصرة ، ترجمة وتقـديم : جـابر عصـفور ، دار الفـكر ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٦٤ ـ ٦٥ .

٥ ـ راجـع الفصل الرابـع من هـذا الكتـاب حـول عـلاقة الفـن بالتكنولوچيا .

6 - Benjamin, Walter : Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the eara of High Capitalism, Trans, by · H· Zohn, (New left Books) (onden, 1973, P, 102) .

7 - Lowenthal, leo = Literature and the Image of man, P, 23 .

8 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 355 .

وقـد اهتـم د. سـيد البحراوى بمضمون الأشكال الأدبيـة ، انظر دراسـته بمجـلة فصـول ١٩٩٣ .

9 - Ibid : P, 104 .

10- Ibid : P, 258 .

١١ـ يرجع اهتمام ادورنو بالموسيقى الى نشأته فى وسط عائلى شغوف بالموسيقى ، مما جعله يهتم ـ بعد ذلك ـ بجماليات الموسيقى اذ كانت والدته ابنة مغنية أوبرا ، وقد حققت شهرة فى عملها ، وكانت شقيقته عازفة بيانو محترفة ، وقد تعلم ادورنو فى طفولته عزف البيانو ، والتأليف الموسيقى ، وقد تابع دروسا فى التأليف الموسيقى على يد أدوارد ستورمان Edward Steuermann .

خاتمـــــة

- موقف ادورنـــو من مفهـــوم الحـــداثة .
- محـــاولة لقـــراءة نقـــدية .
- ادورنـــو والاستطيقا المعـــاصرة .



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بعد ان حاولت تقديم علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت من خلال اتخاذ ادورنو نموذجا ، لانه اكثرهم اهتماما بقضايا علم الجمال ، لابد ان نتوقف عند مفهوم ادورنو للحداثة ، هذه القضية التى تشغل الفكر المعاصر حتى ان هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت قد اصدر كتابا بعنوان : الخطاب الفلسفى للحداثة ، وفيه يدير حوارا مع الاتجاهات الفلسفية المعاصرة حول مفهوم الحداثة ، لكن قبل ان نعرض لموقف ادورنو من الحداثة ، لابد ان نقدم مقارنة حول الخطاب العربى للحداثة ، والحداثة فى الفكر الغربى ذلك لأن الفكر الغربى يفهم الحداثة كلحظة تاريخية فى تطور مجتمعه ، يعقبها لحظة تاريخية اخرى هى ما بعد الحداثة ، بينما الحداثة فى الفكر العربى هى افق معيارى ينبغى التوجه اليه ، وشتان بين المعيارية والوصفية .

ويكشف تحليل الكتابات العربية عن الحداثة عن خطابين للحداثة لدينا : خطاب نظرى وخطاب ابداعى . ورغم ان هذه الكتابات ترى نفسها امتدادا للحداثة الغربية ، الا ان هناك تمايزا فى استخدام المصطلح بين الفكر العربى والفكر الغربى ، ففى حين يستخدم المصطلح فى الفكر الغربى توصيفا لتطور وعى الذات الأوربية بنفسها ، يستخدم لدينا المصطلح حكما معياريا على النصوص الابداعية . والفرق بين التوصيف والحكم هو الفرق بين ان ندع النصوص تعبر عن نفسها ، وبين ممارسة شهوة التسلط باصدار الأحكام ، والأحكام النقدية ــ وهى ظاهرة شائعة فى الفكر الأدبى لدينا ــ تنفى معها اية مساحة للحوار والاختلاف ، وهى نوع من السلطة الثقافية ، تعبر عن سيادة نمط من التفكير النقدى فى النصوص الابداعية ، يزعم انه يمتلك الحقيقة الأدبية (١١) ، فى عصر النسبى والاحتمالى ، ولا يفسح المجال الا لدجماطيقية فكرية . ولقد فهم الخطاب الأدبى العربى الحداثة بمعنى التجديد ، ولذلك رد

اليها كل المحاولات التجديدية فى الشعر العربى القديم والوسيط والمعاصر ، ابتداء من أبى تمام حتى الآن ، وهذا يعنى أنه فهم الحداثة من خلال بنية فكرية تعتمد على التواصل مع التراث النقدى والجمالى القديم ، وهذه الاحالة التواصلية هى آلية من آليات الفكر النقدى لدينا فى بعض جوانبه ، فهى تجييل النص المعاصر الى الذاكرة التراثية ، دونما محاولة لفهم خصوصيته الآنية ، حتى لو حاولت استخدام مصطلحات المعاصرة ، فى حين تعنى الحداثة فى جوهرها الفلسفى فى الغرب « التخلى عن أن يكون الماضى معيارا للحكم على الأشياء » ، وهابرماس يبدأ الحداثة الغربية — كمشروع حضارى للغرب لم يكتمل بعد — ابتداء من كانط وهيجل ، حين بدأ الأول نقد أدوات المعرفة ، وتعيين حدودها ، ويبدأ الثانى يضع ارهاصات ولادة عصر جديد فى كتابه « ظاهريات الروح » وكانت محاولات نيتشه ، وغيره من المفكرين الغربيين ، هى بعيد آخر لهذا الاطار ، وأصبحت مؤسسات الدولة التى تضع القوانين للحرية الدستورية وحقوق الانسان فى نظر فلاسفة آخرين مثل فوكوه هى محاولات لتقنين التسلط الذى تمارسه الدولة على الفرد ، واستخدمت العلوم الانسانية كادوات لممارسة هذه الهيمنة . وهذا يعنى — دون الدخول فى تفاصيل الحداثة الغربية — أن الحداثة فى الغرب تعتمد على بنية الانقطاع المعرفى ، بما يعنى ضرورة استحداث آليات ومناهج جديدة لتعميق رؤية العالم لدى الفرد والمجتمع ، والمناهج المعاصرة ، وهى أهم ما يميز العصر ، هى الثورة على الجوانب التقليدية فى الادراك والتفكير ، ولعل اهم ما يميز هذا هو نقد العقل ، وصوره المختلفة ، فليس هنالك عقل واحد ، وانما عقول مختلفة ، حسب الدور الذى يقوم به العقل فى التاريخ ، ولذلك ظهرت مفاهيم مثل العقل التواصلى ، كفعل مضاد للعقل الأداتى الذى يسيطر على المجتمع المعاصر . والانقطاع المعرفى الذى تقوم عليه الحداثة الغربية ، يعتمد فى بعده الجوهرى على اللغة ، لأن هناك انقطاعا بين اللغة القديمة واللغة المعاصرة ، ومن يقوم بالمقارنة بين اللغة الفرنسية المعاصرة واللغة الفرنسية القديمة ، لا يجد

تشابها بينهما ، وانما هما يجسدان الانقطاع اللغوى ، كذلك ظهور اللغات الأوروبية المعاصرة ، ينقطع فى بعض جوانبه عن اللغات الأم ، بينما فى اللغة العربية ، لا تزال اللغة القديمة حية منذ أربعة عشر قرنا من الزمان ، وهذا البعد اللغوى جوهرى فى ادراك خصوصية الحداثة فى الابداع ، بين الأنا والآخر ، فليست اللغة هنا أداة ، وانما هى التفكير ذاته ، وتجسد بمفرداتها وسياقاتها المختلفة ، رؤى للعالم .

وكانت الحداثة فى الابداع فعلا مضادا لهيمنة الترابط المفاهيمى لتعقيل الأداتى فى تسيير شؤون الحياة ، وكانت آلياتها هى التفكك واللانظام ، والتمزق والتفتت كفعل مضاد للنمط الصناعى الذى يقوم باضفاء الطابع التقنى والآلى على كل الأشياء ، من اجل اسباغ صبغة القانون المطرد على الظواهر والأشياء ، مما حجم دور الفن التقليدى ، واصبحت مقولة هيجل عن « موت الفن » واقعية حقيقية بالنسبة للفن التقليدى وسط عالم الصناعة والتقنية الآلية . ولذلك كان لابد للفن من أن ينهج نهجا مختلفا ليمارس حرية الانسان المفتقدة ، فى عالم التقنية والمعلومات والاتصال .. فبدأ التراسل بين الفنون واضحا ، كأن الفنون تتعاون لمجابهة غزو الآلية لكل شىء ، ووصمها بطابعها الخاص .. وبدت الحداثة للكثيرين آليات بنائية فى العمل الفنى ، مضادة للآليات الشكلية للحياة المعاصرة ، التى تطرد وفق نظام ما ، فبدأت تظهر انماط اللابطل ، فى مقابل البطولة المطلقة للشخصية فى الفن التقليدى ، واصبح العادى ، والمألوف ، مجال للفن ، بدلا من المفارقة التى كانت تحتل مكان الصدارة واصبحت جوانب الانسان العميقة فى اندياحها المتمازج ، هى الحاضر ، فى مقابل الوعى الذى يجسد آلية التبادل فى السوق . وبدلا من أن يجسد الفن موقف الجماعة من خلال التجربة الذاتية ، أصبحت الكتابة ، أو ممارسة الفن فى ذاتها ، نوعا من ممارسة التحقق الوجودى ، وممارسة الحرية

بمستوياتها العميقة ، نظراً لغياب الحرية بشكل ظاهر أو خفى . وبدات تظهر لدينا مغالاة فى الايغال فى أعماق الذات ، مما يؤذن بنزعة تقديسية للذات . وبدات تظهر تيارات الحداثة فى صورتين : الأولى تجعل من العمل الفنى نصاً يومىء ، ويوحى بدلالات باطنية ، من خلال تناص مباشر ، أو غير مباشر ، مع نصوص التصوف الاسلامى ، لدى ابن عربى ، والسهروردى ، وجلال الدين الرومى ، وفريد الدين العطار ، والنفرى ، وابن الفارض ، وغيرها من الكتابات • ويقوم الحوار بين النص الغائب (النص التراثى) ، والنص الحاضر ، عبر آلية ، مؤداها أن كليهما يعبر عن تجربة غامضة ، ومبهمة ، ويستحيل على أى لغة ان تحتويها ، فتصبح اللغة اشارة ، وعلامة ، ورمزاً للتعبير عن الأغوار العميقة . والصورة الأخرى لا تجعل من الكتابة تجربة انطولوچية فحسب ، وانما ترى الحداثة فى اكتشاف ثقافة جديدة ، والجدة هنا فى اكتشاف طريقة للحياة تنفك من اسر الدعاية لصورة الحياة اليومية ، التى يجب أن نتبناها ، ونعيش وفقاً لها . وترى هذه الصورة الثانية من الحداثة فى الابداع العربى ، أن اكتشاف صورة جديدة للثقافة او الحياة ، رهين بنفى الصورة اليومية المعاشة ، وسلبها من قدرتها على السيطرة على الجماهير العربية ، فهى تقوم بسلب الواقع ، وتعريته ، من خلال لغة مضادة ، تتهكم على العرف الذى اكتسب صفة القداسة ، لأنه مدون فى الصحف اليومية واجهزة الاتصال . وكلا الصورتين تجسدان أزمة الذات ، وتكشفان عن المنعطف الذى يمر به وعى الأمة فى تاريخها ، فالحداثة والتاريخ ليستا مقولتين متضادتين ، بل كلاهما يكشف عن الآخر ، فالتاريخ يجسد تجليات الفكرة فى شكال الحياة ، ومنها الفن ، والحداثة تمثل النفى المستمر للفكرة التى تقوم عليها الثقافة اليومية .

وازعم أن الحداثة النظرية فى ابداعنا العربى وهم من الأوهام ، لأن الخطاب النظرى فى جوهره هو البحث عن الأنساق ، فى حين تكون الحداثة فى مرحلة التكوين ضد كل نسق جاهز

يسعى لتكوين معرفة مستقرة ، أى اكتشاف اللامعرفة التى لا تدخل فى اطار المتسق المتجانس ، ولذلك يبدو خطاب الجماهير العربية فى مقابل خطاب الصفوة ، خطابا لا معرفيا ، لا يرتكز على أساس علمى ، (وفق تصورات العلم الجاهزة لدى ثقافة النخبة المثقفة)، والمبدع الذى يكشف عن ثقافة الجماهير ، أى صورة حياتها اليومية ، يكشف عن الصمت المكبوت فى حضارتنا المعاصرة ، ويكشف عن اللامعرفى ، واللامتجانس ، وحين يفعل ذلك ، يقترب من الحداثة ، بمعنى الاكتشاف ، أما حين يعكس ذاته كمرآة للعالم ، فانه يقع فى احالة مغلوطة ، لأنه يعتمد على دور التصورات فى بناء عالمه الجمالى .. فالانشطار الثقافى قائم بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير ، فى ان الجماهير تعيش من خلال الجسد ، فى حين تعيش النخبة من خلال الوعى ، الجسد يتعامل وفق شروط الممكن المتاح ، ويتعارض مع القانون الوضعى ، اما الوعى فامكانية مجردة مفتوحة ، لا حد لها ..

ترى الجماهير فى النفس سجنا للجسم ، فالنفس تفرض إرادتها على الجسم ، متأثرة بالدعاية والاعلانات والثقافة الاستهلاكية ، فتسخر الجسم لمصلحة صورة وهمية للحياة ، فتتمع الحواس ، وتجعلها لا ترى الا ما تريد أن تراه ، أو تسمعه ، أو تلمسه ، ولذلك فان تحرير الانسان لا يبدأ من الوعى ، ولكن يبدأ بسلامة الحواس ، وتفتحها على العالم .. ولعل القرآن الكريم قد جسد هذا المعنى فى معظم سور القرآن الكريم ، ليبين أن سلامة الحواس شرط لادراك حقيقة الوجود ، فالخطاب القرآنى لمن كان يسمع ، أو يرى ، أما من ماتت حواسه ، أو وقع فى التوهم ، فهو يقع فى « الموت المعنوى » ، ولذلك فان الاسلام الفقهى لم يعرف عقوبة السجن للجسد ، كعقوبة لضبط الجسم ، بل تعامل مع الجسم من خلال علاقة العضو بالعقل . ولم تعمم الانسانية السجن الا مع استتباب المجتمع الرأسمالى . وبعد الثورة الفرنسية ، والقانون الوضعى استثمر الجسم من خلال مفهوم الانضباط العسكرى ،

لاستخدام الجسم كأداة .. ولذلك فان الابداع العربى فى تركيزه على الجسم كان رد فعل من أجل اثبات الهوية ، هوية الانسان العربى التى تتمزق بين الوعى والجسم ، الوعى الذى يسخر الجسم لتحقيق اغراضه .. (أعتذر للقارىء عن الاستطراد حول الجسم وعلاقته بالحداثة ، لأن جوهر الحداثة ضد النسق النظرى ، وانما هى ما يتعين فى صورة ما ، والصورة التى تجسد الحداثة في اعتقادى هى صورة الجسم فى الخطاب العربى المعاصر فى الإبداع) .

والسلطة تكمن خلف أجهزة الدعاية وثقافة الاستهلاك ، وهى تحاور القوة العاتية والقوة المرنة ، وكلتاهما تتضمنان دفعات من الحيوية . والقوة العاتية يمثلها النخبة المثقفة ، ذات الصوت العالى ، والقوة المرنة تمثلها الجماهير العربية فى رحلتها اليومية ، حيث يتم صياغة وعيها من خلال الأدوات ، وتحولت عقولها الى أدوات .. ولذلك نسأل من هو الفاعل الحقيقى فى حياتنا اليومية ؟ . فهناك فى واقعنا العربى مراكز استقطاب مضادة للهوية ، والفهم التقليدى للسلطة يراها مركز الدولة ، بوصفها مجسدا للقانون وتنفيذه ، وهذه رؤية مضللة . ذلك لأن هناك مسافة بين الدساتير النظرية والممارسة الفعلية للحياة اليومية ، والحداثة هى التى تكشف - من أجل النفى - عن هذه المراكز الاستقطابية الأخرى ، التى تتجسد فى العلاقة بين الخطاب السلطوى وبين الجسم ، فنكتشف أن السلطة ترحل كممارسة للقوة ضد مقاومة ما ، فى أشكال مختلفة . فالسلطة لكى تستمر ، لابد أن يكون هناك رد فعل ، وهى القوة المضادة ، ولذلك فان القوة المضادة لدى الأفراد تبدو نوعا من التموجات بين ضاغط ومضغوط ، وأخطر أشكال السلطة ، التى يسعى الابداع للتحرر منها ، هى سلطة الذات الفردية على الجسم ، أى السلطة التى تنبع من الداخل ،

وليس من الخارج ، ولذلك فان تقديس الذات ، واضفاء الطابع المكلى عليها ، كما يحدث فى بعض نماذج ابداعنا العربى التى اكتسبت مشروعية ، لم تتحرر من أشكال السلطة الكامنة فى العقل الأداتى ، ولم تصل للتحرر ، وهى تناضل ضد اشكال تاريخية تنتمى للماضى وليس الحاضر ، ولذلك فهى تحارب معاركها الخاصة والوهمية .

لا يزال المبدع العربى حائرا بين الجملة النحوية ، والجملة المنطقية ، بين التراكيب الصورية ، والحكم المعيارى القيمى ، فهو لا يزال يبحث عن الفاعل فى الجملة النحوية ، الذى يمثل السلطة بين الشعر التفعيلى والشعر المنثور ، وهذا لم يساعده على انتاج خطابات لا اسمية ، يختلف فيها الفاعل ويتعدد فى تمثيله للسلطة ، وهذا يعنى انه يدور حول نفس المفاهيم والقيم التى يريد الثورة عليها واستحداث صياغة جديدة تعبر له عما يريد . المبدع العربى ينظر للصياغات بوصفها تقنينا لتجارب معينة ، بينما الصياغة اعادة انتاج لهذه التجارب وفق مجال تناثرى ، يعتمد على الانتقالات والتحولات . وهو يريد الخروج من اللغة من خلال الأشكال البصرية فى الطباعة ، معبرا عن تراسل الفنون ، ونشوء علاقة عضوية بين الحواس فى الكتابة والقراءة ، لكن البحث عما قبل اللغة هو وهم ، لأن تصورات الانسان عن ذلك ، اسقاط ، ورغبة فى ممارسة سيطرة ، من خلال العودة من خلال التواصل ، لأن حضور المؤلف يطغى على حضور الناقد ، بتجربته الى تاريخ خاص بها ، غير موجود أصلا ، لانه ليس هناك ما قبل اللغة ، اى لغة بصرية أو سمعية .

لا يزال النقد متخلفا عن الابداع فى الحداثة العربية ، فالناقد لم يكتسب مشروعية الحضور داخل النص ، لكى ينتج نفسه

ويجعل حضوره ثانوياً بالقياس الى المبدع ، لأن العقل العربى لم يستوعب التعدد ، فكما يبحث عن الفاعل فى الجملة النحوية ، ويصبح مركزاً للهوية ، كذلك التعدد الابداعى للنص الواحد ، من خلال التناثر ، لم يتحول الى بنية شعورية وعقلية ، فالناقد يرضى بدوره برد النص الحداثى الى ذاكرته ، دون أن يقيم عملية معايشة مع النص ؛ قد تقدم نصاً مضاداً ؛ يسخر من كل مافى النص الأصلى ، وهذه السخرية تهز الطابع المقدس الذى اضفاه المؤلف على الأشياء (ومثال لذلك نص دريدا عن هيجل ، عبارة عن كتاب هزلى يصف اجنحة النسر القوية ، التى تحجب ضوء الشمس عن الوعى الأوروبى ، فى مقابل صرامة هيجل وتصوراته التى يصفها هيجل — نتيجة لصعوبتها — بأنها كالحجارة ، وهذا نص مضاد ، يسخر من الطابع الشمولى المذهبى الذى لا يترك مساحة للتفكير الحداثى) . ولذلك فعلى الناقد أن يقوم بتحرير ممارسة الحواس من التصورات المسبقة ، ليصبح النقد ابداعا داخل النص ، وليس استنطاقه بما هو خارجى عنه ..

وهناك سؤال يطرح نفسه : كيف يمكن أن نتحدث عن الحداثة فى الابداع العربى بدون ذكر اسم مبدع عربى واحد ؟.. هذا لا يعنى أنه ليس لدينا مبدعون حداثيون ، وانما لأن وصف عمل فنى ما بالحداثة ، هو اسقاط خارجى ، يجعل لبعض النصوص سلطة ما على النصوص الأخرى ، فالحداثة نوع من الهوية ليست محددة ، وانما هى عملية خلق داخلى ، تنزع نفسها عن الأطر الجاهزة ، لأنها ممارسة حية .. وقد حاولت ان أتعامل مع بعض النصوص من خلال عملية الخلق الداخلى ، فلا توجد المسافة — فى النقد الحداثى — بين القراءة والنص ، وانما يتم اعادة التركيب وفق علاقات خاصة ، لكن ما يشغلنا ليس المبدعين العرب ، لأنه لا تزال الابداعية هامشية ، ولم تكتسب مشروعيتها فى التواجد فى الواقع ، فلا تزال أجهزة الاتصال تفرض وصايتها على الجماهير ، وترى فى المبدعين بشراً يجلبون القلق ،

والتوتر ، وليس لهم المردود المادى للمشروعات التبادلية فى السوق ، فى حين يوقظ الابداع الانسان ، أثمن وأغلى الموارد فى العالم العربي ... ولا نزال نكتب فى هامش صوري ، تتيحه صيغة التنوع ، ولكن ، حتى رموزنا الثقافية فى العالم العربى تهرب من الأسئلة الصعبة ، وتبتعد عن القلق الثقافي ، تتحدث عما يثيره غبار الحياة الثقافية من موضوعات خفيفة . أما اثارة الأسئلة ، وتسمية الأشياء بأسمائها فتجلب المشاكل ، والحصار بأشكاله المتعددة ، فى عصر نحسن أفراده العاديين لبسنا شهداءه لنبكي على قيم ما ، وانما ما نقوله ليس هو الحقيقة ، وليس هو أيضا اللاحقيقة ، لأن الحقيقة تكتمل بالآخر الذى يتعارض معنا فى كل شيء .. فهل الكتابة يمكن أن تصبح عملية تخلق للهوية ؟ ، وهل يمكن أن نفهم أن الاختلاف مع « س » أو « ص » من المبدعين العرب الذين يمثلون رموزنا الثقافية هو اختلاف يؤكد وجود الآخر ولا ينفيه ؟ . فكثير من الكتابات هى رد فعل لما هو كائن ، وقليلة تلك الأعمال التى تمتلك القدرة على المبادأة والمبادرة الخلاقة ، لا تخشى من الخطأ ، لأنه مادمنا نعيش فلابد من أن نصيب ونخطيء ..

وهذه الرؤية الازدواجية فى ادراك الحداثة ، فى النقد والابداع تبين أن هنالك قيماً تواصلية لا تزال تؤثر فى فهمنا للحداثة ، وهى النزوع الى صياغة كلية لنسق مفاهيمى عن الحداثة ... فلا تزال الهوة واسعة بين الخطاب النظرى للحداثة العربية ، وبين ممارساتها الكتابية فى الأعمال الابداعية . الخطاب النظرى يسعى لادخال اللامألوف فى سياق متسق ، والابداع يسعى الى لغة جديدة فى التعبير عن اللامألوف ، وهذا يعكس تقدم الابداع وخطابه الجمالى عن الخطاب النظرى ، وهذا يرجع الى أن الخطاب النقدى لا يزال يفهم النص منتج الدلالة بغير اقامة علاقات متداخلة بين النص وكافة الأشكال الثقافية ..

ينبغى للنقد لدينا أن يتحول الى نقد ثقافى ، يطرح أسئلة

تتجادل مع مختلف العلوم الانسانية ، فلا مكان للخطاب التقليدى فى النقد ، ولا مجال للخطاب الفلسفى الذى يتعامل مع التصورات فحسب ، ويغفل البعد الجمالى ، والاجتماعى ، والنفسى ، والتاريخى .

ان الفلسفة المعاصرة تطرح الأسئلة من خلال انفتاحها على الأفق الجمالى والبيولوچى والاجتماعى للانسان ، وهى تعيد فهم العصر من خلال التقنية والمعلومات والاتصال ، وتصل بها الى صياغة لا تفصل بين الجمالى والمتخيل والمفاهيمى ..

فماذا اصر الخطاب النقدى على التجزئة والتفتت ، فهو لا يخلق مساحة مشروعة يتحرك من خلالها ، وانما يكرر ما سبق ، فى منعطف تاريخى يطمر المكرر والمجانى ، ويدعو النقد الابداعى الذى يعيد انتاج النص وفق علاقات جديدة ..

— موقف ادورنو من مفهوم الحداثة :

ارتبط نقد ادورنو لمفهوم الحداثة فى الانتاج الفنى ، بنقده للحداثة فى مفهومها التكنولوچى والاجتماعى والسياسى ، والذى جاء فى اطار نقده لمرحلة المجتمع الصناعى المتقدم ، حيث قام بتحليل ونقد التقدم التكنولوچى بوصفه تعبيرا عن نموذج الحداثة ، فالتكنولوچيا — لا تزال — اداة لترسيخ صورة المجتمع الاستهلاكى ، والفن والأدب اللذين كان لهما فى القرن التاسع عشر طابعا فرديا ، وكانا يتوجهان للفرد ذاته ، قد تم ادماجهما فى القرن العشرين — بفضل التكنولوچيا — بالاتصال الجماهيرى ، بما يسميه ادورنو صناعة الثقافة . ولم يعد العمل الفنى يتميز بتفرده الأصيل ، وانما بقدرته على العرض ، التى تمكن من استخدامه فى الاعلان والتصوير والسينما ، وقد اختلف ادورنو مع بنيامين فى تفسيره لعلاقة الفن بالتكنولوچيا ، فبنيامين يرى فى التكنولوجيا اداة لتحويل الفن كحدث جماعى ، وحتى يتخلص من آليات السوق ، وبحيث

تتمكن أجهزة الاعلام من القيام بدور نقدى هام بتحريك النوعى الانسانى لتغيير المجتمع وتطويره ، فالفن قد تنازل عن العبق او التفرد لصالح قيمة العرض التى تسمح بالاتصال والتقارب بين الفن والجماهير ، وبالتالى يكشف فى قيمة العرض (قيمة الاتصال) عن الصفة الديمقراطية والنقدية للفن المعاصر ، ولاسيما الفيلم السينمائى ، الذى يمكن أن يمارس النقد والديمقراطية على نطاق جماهيرى واسع ، بدلا من تلك الفنون التى تعتمد على التأمل الفردى الهادىء . ولكن أدورنو لفت الانتباه الى العلاقة الوثيقة بين العرض ، وقانون السوق ، ولذلك يقول أدورنو فى النظرية الجمالية :

> « ان قيمة العرض التى يجب هنا أن تحل محل القيمة العبادية ، التى تضفى على الفن قيمة مقدسة ، هى صورة لعملية التبادل . والفن الذى لا يستطيع أن يتخلص من قيمة العرض يخدم عملية التبادل ، مثله مثل مقولات الواقعية الاشتراكية التى تتكيف مع الوضع القائم للصناعة الثقافية »(١) .

وان قيمة العرض التى يتيحها استخدام التكنولوجيا فى الفن ، فيتم عرض الأعمال الفنية على قطاع كبير من الجماهير ، بدلا من أن كانت مقتصرة على عدد محدود من الأفراد ، هى تعبير عن قانون السوق ، بينما يعتبرها بنيامين قيمة نقدية وديمقراطية .

وقد حلل أدورنو علاقة الفن بالتكنولوجيا ، التى حادت بالفن عن طريقه التحررى ، فقد أصبحت الفنون خاضعة لنوع من التقنية اللامرئية والمتعلقة بالجهاز الرسمى العام ، واتجاهه فى خدمة طبقة معينة لها وضع خاص فى سلم التراتب السلطوى ، ففى مجال الموسيقى — على سبيل المثال — لأن هذا ينسحب على الفنون بمختلف فروعها أيضا يرى أدورنو بأن الأشكال التى يتم

اعـادة انتـاج الموسيقى من خلالهـا ، هى اشـكال مرتبطـة بالخـدمات الاجتماعية التى تؤديهـا السلطة ، ولهـذا تبقى هـذه الأعمـال الفنيـة مقصـورة على طبقـة معينـة ، فمثـلا الأعمـال التى تقـدم من خـلال « الأوبـرا » ، هى مقصـورة على الطبقـة التى تستطيع أن تدفـع مالا ، مقـابل التمتـع بهـذا الفـن ، ولهـذا لـم يعـد الفـن لـه الطـابع الاستقلالى ، وانمـا سـلعة منتجـة لهـا اطـار يتحـدد وفـق نمـط الانتـاج وعلاقات الانتـاج التى تتشكل بصـورة جبرية داخـل المجتمع . ولهذا إتخـذ أدورنـو موقفـا ضـد اشكال الحداثة التى ترتبط بالمعطيات التكنولوجية الاكثـر تقدمـا ، ووقف الى جـانب الحـداثة التى تنتقـد التكنولوجيا ، وهـذا يعنى أن هنـالك اكثـر من شـكل للحداثة ، لأنهـا مفهوم عـام يضـم عـدة اشكال متصارعة ، على عكس ماهو سائد لدينا من القـول بأنهـا مفهوم واحـد ، بينمـا هى ليسـت كـذلك ، لأن هنالك حـداثة تقف مع التكنولوجيا ، وحـداثة تقف ضـدها ، وهى التى ترفض الانضـواء تحـت لـواء المجـالات الثقافية التى ينتجهـا النمط الاستهلاكى فى المجتمـع المعـاصر . ويـرى أدورنـو أن التعبـير الفـنى لابـد ان يتعـالى ويتفـوق على التكنولوجيا فى أعمـق حالاتها تطـورا وهيمنـة .

والحـداثة بهـذا المعنى لـدى أدورنـو تعنى الا نجعـل من القيـم التبادلية للسـلع هى المعيـار الذى نحـكم بـه على الأشـياء ، وبالتـالى فـان الحـداثة بهـذا المعنى تكـون ارادة اعـادة اكتشـاف لـكل شىء ، ويتمنى أدورنـو هـذه الارادة ، بقـوة المقـاومة الجمالية او الفنيـة ، وتتجسد هـذه الحداثة التى يتحمس لهـا ادورنو فى الفنون التى تحـدث صـدمة لـدى المتلقى ، فكمـا يتلقى الشـاعر فى الزحـام صدمة واقعية ، فـان الصـدمة الاسلوبية فى العمـل الفنى تؤدى الى هـدم التميـز الذى كـان سـمة من سـمات الفـن التقليدى ، ويختزل المسـافة الجمـالية التى كانت موجـودة بين المتلقى والعمـل الفـنى . لكن مـاذا يعنى ادورنو بالصـدمة الجمالية ، وكيف يمكن لعمـل فـنى مـا أن يحققهـا ؟ .

ويرى أدورنو أن الفنان يمكن أن يحقق هذا حين يتجه للموضوعات التى يستبعدها الفن التقليدى ، مثل وصف التشتت فى المدينة الكبيرة ، حين يتوه الفرد بين الأدوات والأشياء والشوارع ، ويصبح حضورها أكثر تكثيفا من حضور الانسان ، ويحقق الفنان هذا أيضا من خلال بناء فنى صعب لا يمنح دلالاته بسهولة ، وانما يمنح احساساً بحالة ما ، يصعب توصيفها ، من خلال شفرات ادبية متعارضة ، ويولد هذا الجمع بين المفردات اللغوية المتعارضة ظاهريا صدمة لدى القارىء الذى اعتاد على الشفرات المقننة ، ويؤدى هذا الى تحطيم الهالة التى تحيط بالعمل الفنى ، وتخلق مسافة وتميزاً اسلوبين ، ويمكن اعتبار عمل يورى لوتمان فى دراسته عن بنية النص الفنى مكملة لوجهة نظراً أدورنو لأنها تعرف النص بأنه خليط من الشفرات والمعاجم المتعارضة . وهذا التجديد فى التيمات ، يصاحبه تجديد معجمى ، حيث يستخدم الفنان كلمات شائعة يرى الاتجاه التقليدى انها مبتذلة ويستبعد استخدامها فى النص الفنى ، هذا بالاضافة الى رفض الموضوعات التقليدية ، او البناء التقليدى ، الذى يؤكد الوضع القائم ؛ ولهذا يغيب التجانس ليحل محله التشتت كقيمة جمالية •

ويرى أدورنو ان آليات السوق تميل الى تدمير العناصر المميزة للعمل الفنى وللثقافة عن طريق فصل المنتجات الثقافية عن سياقها الأصلى ، لأنه فى ضوء آليات التبادل فى السوق السلعى ، فان كل شىء يكون قابلا للمقارنة على مستوى السلعة ، فاللوحات يمكن نسخها وبيعها على نطاق واسع ، ليس لمصلحة الفن ، ولكن لترسيخ « الاقتناء » كقيمة يحرص عليها المجتمع السلعى لكى يروج منتجاته ويخلق هذا كله سوقا كرنفاليا للفن ، فيصبح الفنان مطالباً بانتاج هذه العناصر الذى تتكون منها الخيئناة المعاصرة ، من خلال اللغة ، فالصدمة التى يطالب بها أدورنو

لا تتحقق الا على مستوى اللغة من اجل تعريف العالم الدلالى للحياة المعاصرة ، وبحيث يسعى الفنان لاظهار التعارضات الدلالية الأساسية لهذا العالم الذى نعيش فيه ، ولتوضيح الشفرة غير المتجانسة . ويدعو أدورنو الى تجاوز هذا لدى الناقد فى اكتشاف الوضع الاجتماعى اللغوى ، فلا يكفى استخراج مفردات لغوية لنص ما ، وانما وصف عمليات التحويل الدلالى للغة فى عصر معين ، وهذا ما يمكن ان يؤسس علم اجتماع النص .

لقد وقف ادورنو فى صف الحداثة بصفة مطلقة سواء تلك التى تمثلت فى الموسيقى الجديدة ـ ذات الاثنى عشرة نغمة عند سوينبرج ـ أو فى الشعر عند باول سيلان ، أو فى المسرح عند بيكيت ، فالحداثة عنده هى التعبير الأصيل عن الواقع الاجتماعى الممزق ، وهى السبيل لمقاومة هذا الواقع بالتطرف فى اللاعقلانية للتغلب على عقلانية الواقع الفاسدة ، فلابد للشاعر أن يكتب وهو ممتلىء بالواقع التاريخى ، وان يبحث عن الكلمات التى يتراوح فيها العذاب والحلم ، ولابد أن يغوص فى ذاتيته ليتمكن من تجاوز هذه الذاتية ، ويشارك مشاركة موضوعية فى لغة المجموع الانسانى الذى لم ينشوه بعد(٢) .

ب محاولة لقراءة نقدية لفكر ادورنو الجمالى :

اذا كان جوهر مدرسة فرانكفورت هو النقد بمفهومه الشامل ، بمعنى نقد الانسان ، والمجتمع والثقافة ، والأنظمة السياسية ، والفكر الانسانى ، فان هناك نقد يمكن أن يوجه للنظرية النقدية ، انها قدمت تحليلا نقديا لعصرنا الحاضر ، دون أن تتطرق الى المستقبل ، وتقديم تصور له ، باستثناء الجيل الثانى من مدرسة فرانكفورت ويمثله هابرماس حيث قدم صيغا لمعالجة بعض المشكلات

التى تعترض المجتمع المعاصر ، بينما نجد أدورنو ، لم يتجاوز نقد الماضى والحاضر ، ومن ثم فان فلسفته تفتقر للحديث عن المستقبل ، وهذا ما قد اعترف به هوركهايمر حين اعترف بأن النظرية النقدية لم تتجاوز نقد « العقل الأداتى » أو « العقلانية التقنية » ؛ إى قدمت نقدا للتفكير ذى البعد الواحد ، وهذا ما قد يساهم - فيما بعد - فى ظهور اتجاهات فلسفية لما بعد الحداثة ، تتجاوز النقد لاكتشاف أفق آخر للتفكير الانسانى .

وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوى فى دراسته عن « النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت »(٣) كثير من نقاط النقد التى يمكن أن توجه للنظرية النقدية وابرز هذه النقاط « انها لم تستطع أن تقدم ابنية منهجية أو نسقية محكمة ، ولذلك بقيت فلسفة حرة ومفتوحة ، تعتمد على حدوسهم الثاقبة أكثر مما تعتمد على التطوير التصورى الصارم للأفكار »(٤) .

وقد اعترف أدورنو بأن فلسفته عبارة عن محاولات لتغيير الواقع ، وقد فشلت هذه المحاولات ، لأن العقل قد هزم أمام السلطة التى استغلت العقل الانسانى ، وأبعدته عن دوره الحقيقى ليتحول الى اداة لتحقيق المصالح ، ويشعرنا أدورنو « بمرارة الخذلان أمام الواقع ، وتحول الى هزيمة للعقل بعد أن فشلت محاولات تغيير ، وربما يرجع السبب فى ذلك الى قصور التفسير الذى وعد بالتغيير العملى »(٥) . فالمجتمع الانسانى يتستر بلا عقلانية تعوق العقل عن أداء دوره فى نقد الواقع وتطويره ، ولذلك فان لجوءه الى ميدان الفن والنظرية الجمالية كان عن قناعة كاملة بعدم امكانية الحلم الا من خلال الفن ، لانه الملجأ الأخير لانسان هذا العصر .

واذا نظرنا الى جماليات أدورنو فعلينا أن نتساءل :

هل يمكن القول بأن جماليات أدورنو هى جماليات هيجلية ؟

لا يبغى هذا التساؤل التوحيد بين أدورنو وهيجل على نحو متطابق تماما ، ولكن نريد من هذا التساؤل أن نبين أن كثير من أفكار أدورنو تنتمى الى هيجل ، ولاسيما الوظيفة المعرفية للفن ، واستخدامه للمنهج الهيجلى فى تناول قضايا الاستطيقا على ضوء ماهو متاح من دراسات ، لم تكن متاحة فى عصر هيجل ، لاسيما دراسات علم الاجتماع وعلم النفس ، وقد اعترف أدورنو فى اكثر من موضع من كتابه جدل السلب Negative Dialectics بأن منهج هيجل اكثر جدلية مما يتصور هيجل نفسه ، بمعنى انه يحاول الاستفادة من المنهج الجدلى أكثر مما استفاد منه هيجل نفسه ، ولهذا لا يمكن فهم جماليات أدورنو دون فهم فلسفة هيجل الجمالية ، التى تركز على أن الحقيقة تكمن فى الكلية التى تتحدد بشكل عينى فى علاقات متبادلة بين الأجزاء ، ولكن هذه الكلية ليست الا الجوهر الذى يتحقق فى الصيرورة ، أى الجوهر الذى يختفى وراء الظواهر ، ومهمة العمل الفنى هى أن يظهر الجوهر خلف الظواهر ، فالفن يكشف عن الطابع الوهمى للواقع اليومى ، ويقدم الفن مظاهر حسية تمتلك حقيقة اسمى ووجودا اكثر صدقا ، والفن لذيه ينتمى لمجال آخر غير التفكير الفلسفى ، لأن الجمال الفنى يخاطب الحواس ، والاحساس ، والحدس ، والخيال ، وهذا ما حاول أدورنو أن يبرزه من خلال تحليله الجمالى ، وهذا التأثير الهيجلى يتضح لنا فى الدراسات الثلاثة التى قام بها أدورنو عن هيجل ، بالاضافة الى علاقته بجورج لوكاتش ، الذى يعترف بهيجليته ، دون مواربة ، بل ويستخدم نفس المصطلحات الهيجلية مثل جوهر ، وكلية ، وخصوصية الوضع الفردى ، والذى اثر ليس على أدورنو فحسب ، وانما على معظم مفكرى مدرسة فرانكفورت ، لكن الفرق بين أدورنو ولوكاتش أن الأول استخدم المنهج الهيجلى فى تأسيس النقد الاجتماعى فى كل مظاهره ، بينما سعى الثانى الى تأسيس نظرية للأدب ، هى نظرية الانعكاس الأدبى ، التى تحاول أن تقدم التفسير الدلالى لآليات الشكل الفنى بوصفها تجسيدا لعناصر البناء الاجتماعى وتبادلاته .

ومن الواضح تجاوز أدورنو للطابع المعيارى ؛ لأن منهجه يتأسس على نقد المجتمع الاشتراكى والرأسمالى على السواء ، بينما نجد فى جماليات لوكاتش هذا الطابع المعيارى ، الذى يختزل مهام الأدب الى مهام الفكر المفهومى ؛ ولهذا فان ادورنو طبق منهج جدل السلب على هيجل ذاته ؛ فقدم نقدا لجماليات هيجل ، كما رد على جورج لوكاتش حول امكانية اختزال الفن الى فكر مفاهيمى ذات طابع فلسفى ، أو علمى ، ففى رأيه أنه من المستحيل التوصل الى معادلات مفهومية لانتاج أدبى ما ، وهو يختلف تماما مع جولدمان فيما يزعمه من أن لكل نص أدبى ، نظام مفاهيمى يمكن اكتشاف رؤية العالم من خلاله .

ويمكن القول بأن رؤية أدورنو الجمالية رغم انطلاقها من جماليات هيجل التى تعتمد على الفكر التأملى ، الا أنه قد انقلب ضد هيجل فى كثير من المواقف ، فهو يرفض مثلا اعتبار النص الأدبى كلا متجانسا ، وتعبيرا عن رؤية العالم على النحو الذى ذهب اليه لوتسيان جولدمان ، أو تعبيرا عن ايديولوجية ما .

ان جماليات أدورنو تسعى الى تأسيس علم اجتماع النص ، وقد قدم الأسس الجمالية لذلك ، وبين الابعاد الفلسفية التى يقوم عليها استقلالية الفن عن المجتمع ، لكنه لم يترجم منهجه الى أدوات اجرائية يمكن استخدامها فى تحليل النصوص ، فبعض تفسيرات أدورنو يغلب عليها الطابع الانطباعى الذاتى ، وذلك مثل تفسيره لمسرحية نهاية الحفل لبيكيت ، وتأييده للشعر الغامض ، وما قدمه يبقى كتأويل وتفسير وليس منهجا لتوصيف الأعمال الفنية ، وهذه التحليلات التى يقدمها أدورنو لا تراعى بقدر كاف البنية الدلالية الشاملة للنص .

ويمكن أيضا لفت الانتباه الى نقطتى ضعف فى نظرية أدورنو الجمالية :

أولهما : تحمس أدورنو للفن الغامض كنقد للمجتمع ، بينما هو فى حقيقة الأمر نتاج لمجتمع السوق ، أو رد فعل له ، وثانيهما : أن نظرية أدورنو الجمالية تهمل نشأة الفن بشكل عام ، ويعتبر السؤال عن نشأة الفن وأصوله هو سؤال مزيف ، وانعكس هذا فى دراسته للنص الأدبى فأهمل نشأة النص الأدبى فى اللغة بوصفه ممارسة اجتماعية .

ان تحمس أدورنو لبعض النصوص الأدبية ، لم يكن نابعا من النزعة الجمالية بشكل كامل ، وانما نابعا مع تعاطفه السياسى مع هذه النصوص التى تتمايز عن النصوص السائدة ، وهذا يتسق مع فرضية التمايز فى نظريته الجمالية ، بالاضافة لأن هذه النصوص ترفض التماثل مع أى من القوى السياسية المتواجدة ، فهذا التعاطف هو نتيجة لأنه وجد فيها الملجأ الأخير للرفض الاجتماعى لثقافة السوق السلعى .

ويقوم أدورنو بالتوحيد والمطابقة بين الوعى النقدى الذى يجسد النقد الاجتماعى الذى تتبناه النظرية النقدية مع وعى الفن ، وبخاصة مع « الفن الغامض » ، أو « فن الطليعة » الذى يتمثل فى أعمال فرانز كافكا وصموئيل بيكيت ، وفى هذا الشأن فان وجهة نظره تختلف جذريا مع الطليعيين (السورياليين أو المستقبليين) الذين كان يسعى فنهم الى تجميل الواقع المعاشى ، مهما كان سيئا ، وليس رفضه أو نفيه كما يسعى أدورنو لتأكيده وهذا التماثل الذى يقدمه أدورنو لا يفرض نفسه بالضرورة ، فبعض أعمال الفن لا تنقد الواقع ، وانما تسعى لتصوير يوتوبى له .

وهناك مشكلة أخرى ملازمة لجماليات أدورنو تظهر فى فكرة عدم الاتصال ، فهل يعنى هذا أن العمل الفنى الذى لا يمكن فهمه ، أو التواصل معه هو العمل الفنى الأصيل ؟ أليس هذا يفتح بابا لدخول أعمال غير فنية الى مجال الفن ، لاسيما أن تفسير

ادورنــو للنـص الادبى بوصفه وحـدة قائمـة بذاتهـا ، مثـل الموناد Monad الذى نـادى بـه ليبتـز ، والعمـل الفـنى بهـذا المعـنى هـو عـالم مغـلق لا يمكن تفسـيره فى ضـوء نشـأته .

ويـرى احـد الباحثين - وهـو بيـير زيمـا فى دراسته عن النقـد الاجتماعى - ان المدخـل الأدورنى - فى عـلم الجمـال غـير موضوعى ، بالمعـنى الفيبـرى للمصطلح ، لانـه يعتمـد عـلى المدخـل الفلسـفى والاحـكام الجمالية فى تحليـل العمـل الادبى ، وبالتـالى ينطـلق من موقف قيمى ، وليس من موقف موضوعى ، وهـو موقف يتضمن تحيـزا نظـريا وسياسياً على حـد سـواء ، فهـو يتحيـز ضـد السلطات القائمة ، ويـرى زيمـا أن المقـولات الأساسية لنظـرية أدورنـو الجمالية مثـل النفى والتمـايز يمكن ربطهـا بالفـردية الليبرالية لجـزء من المثقفين الألمـان الذين ينظـرون باسـلوب نقـدى للأصول الاجتماعية والتاريخية لفكرهـم نفسـه ، ومـع نقـد الفـردية الليبرالية ، ودورهـا فى ظهـور الفاشـية ، فـان ادورنـو وهوركهايمر ولوفنتـال سـعوا الى انقـاذ الاستقلال النقـدى للفـرد ، ولهـذا فـان دراسـة أدورنـو حـول بيكيت هى نتيجـة لسـقوط الفـردية الاوربيـة(٦) .

وهنـاك نقـد آخـر يمكن أن يوجـه لأدورنـو يتمثـل فى تجاهله لعمليـة التنـاص ودورهـا فى نشـاة العمـل الفـنى ، فالنص الأدبى مرتبط فى نشـاته بنصـوص اخـرى سـبقته ، وعلى الرغـم من استحالة اختـزال النـص الأدبى الى النشـاة فقـط ، الا أنـه لا يمكن تفسـيره مسـتقلا عنهـا ، لأن النصوص هى وقـائع اجتماعية وايديولوچية ، بقدر ماهى ردود فعـل لنصوص اخـرى منطـوقة أو مكتـوبة تجسـد مشـاكل ومصـالح جماعية . فادورنـو يـرى فى الأعمـال الفنيـة وحـدة مغلقة ، « انهـا عميـاء وتمثـل على الرغـم من ذلك فى انغلاقها على ماهـو متواجـد بالخـارج »(٧) ، ويمكن هنـا ان نتسـاءل كيف يمكن لنـص مـا ان يكـون نفيـاً للواقـع ، ونقـدا لـه ، اذا لـم يـدر حـوارا مع نصـوص اخـرى ، كعملية تسـبق عمليـة الكتـابة النهائية ؟ ويبـقى

النص لدى ادورنو هو كل متعارض ، ومتناقض ، والصيرورة هى مفتاح التحقق للعمل الفنى .

ـ ادورنو والاستطيقا المعاصرة :

اذا أردنا أن نحدد موقع أدورنو من اتجاهات الاستطيقا المعاصر ، فانه تنبع اهمية استطيقا أدورنو من اهتمامه بالبناء الداخلى للأعمال الفنية ، مما جعله قريبا من الإستطيقا المعاصرة ، التى تريد ان تتحول الى علم قائم بذاته ، بدلا من تبعيته للتأويلات المسبقة ، وقد تأثر أدورنو فى هذا بالاستطيقا الفينومينولوچية .

وقد ناقش ادورنو فى كتاباته معظم الأسئلة والقضايا المطروحة فى الاستطيقا المعاصرة ، وادار حوارا مع الاتجاهات المختلفة مثل البنيوية التكوينية لدى لوسيان جولدمان ، والواقعية النقدية لدى چورج لوكاتش ، والفن وعلاقته بالتكنولوجيا لدى والتر بنيامين ، والاستطيقا الفينومينولوچيا ، واستطيقا ماكس فيبر ، وغيرها من الاتجاهات المعاصرة .. مما قد ساهم فى نشأة ما يسمى علم اجتماع النص ، وجماليات التلقى ، وعمق كثير من المفاهيم المستخدمة حول علاقة الفن والمجتمع والثقافة المعاصرة . صحيح ان محاولته الجمالية تابعة لنظرية الفلسفية فى الجدل السلبى ، الا انه أكد على استقلالية الفن ، والعمل الفنى ، واستمد من هذه الاستقلالية تفسيراته للفن ، ووضعه فى المجتمع المعاصر .

هـوامش الخاتمـة :

1 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 66 .

٢ ــ د. عبد الغفـار مكاوى : النظـرية النقـدية لمدرسـة فرانكفورت ، تمهيـد وتعقيب نقـدى . حوليـات كليـة الآداب . الـكويت . ١٩٩٣ ، ص ٣٨ .

٣ ــ المرجـع السـابق : ص ٣٥ .

٤ ــ المرجـع السـابق : ص ٣٦ .

5 - Adorno : Op, Cit : P, 68 .

٦ ــ عبـر زيمـا عن رايـه فى كتـابات ادورنـو ، وحـاول تفسـيرها فى ضـوء السـياق التـاريخى والاجتماعى والثقـاف فى دراسـته عن النظـرية النقـدية .. وابـرز هـذا فى كتـابه عن النقـد الاجتمـاعى نحـو عـلم أجتمـاع للنـص الأدبى : ترجمـة عـايدة لطـفى ، مراجعـة د. امينـة رشـيد ، د. سـيد البحراوى . دار الفـكر القاهـرة ، ١٩٩١ ، ص ٩٣ .

7 - Adorno : Op, Cit : P, 239 .



ترجمـــة لنصـــوص أدورنـــو

من كتـــاب « نظـــرية الاستطيقا »



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هـذه ترجمة لبعض نصوص أدورنـو من كتابه « نظرية الاستطيقا » وقـد الحقتهـا بالكتـاب ، لكى نعطى نموذجـاً لكتابات ادورنو ، وطريقته فى معالجة القضـايا التى يعـرض لهـا ٠٠ ويرجـع السبب فى اختيـارى لهـذه النصوص هـو تحـديد آراء أدورنـو فى بعض القضـايا الجمالية والفلسفية ، وترجمـة بعض اجـزاء هـذا الكتـاب الذى لـم يسـبق ترجمتـه الى اللغـة العربيـة .

وقـد نشـرت الطبعـة الأولى لهـذا الكتـاب : نظـرية عـلم الجمـال أو نظـرية الاستطيقا Asthetische Theorie فى نصـه الألمـانى عـام ١٩٧٠ ، وصـدر عن دار نشـر المـانية هى :

Suhrkamp Verlag Frankfort am Main .

وقـد تـم ترجمـة النص الى اللغـة الانجليزية عن الطبعة الثانية من النـص الألمـانى التى صـدرت عـام ١٩٧٢ ، ونشرت الترجمـة الانجليزية فى عـام ١٩٨٤ ، عن دار نشر Routledge & Kegan Paul فى لندن ، وقـام بالترجمة س. لينهـاردت C, Lenhardt وقـام بتحرير النص كـل من : جرتيـل ادورنـو ورولف تيدمـان Gretel Adorno وتقـع الترجمـة الانجليزية فى خمسمائة وسـت وعشرين صـفحة .

ترجمـة ص ٥٠ ـ ٥٣

هـذا التصـنيع اسـاسى لتقـدم حيـاة الانسـان امـا فى الوقت الحـالى فـان أهميـة التصنيع تتعـلق بالتجـديد وهـذا لا يعـنى أن ننـكر انـه حـدث تغـير فى الفنـون الحديثة للمنتجـات الصناعية نفسها خاصـة فى المئـة سـنة الأخـيرة حيث أصـبح التقـدم الصناعى اكثـر تعقيـدا .

وتأتى اهميـة التجـديد فى التصـنيع جـزئيا من العـالم الخارجى

فالتقدم الصناعى الهائل من الناحية التكنولوجية والتنظيمية لا يتقيد بميدانه الخاص فقط ولكن بدلا من ذلك يجب أن نفهم جيدا بواسطة المجتمع لتفسير أشكال الحياة خاصة مجال الخبرات المعملية التى ترفض ما اصطلح عليه من الوجود القديم وهو الظن بأن الخبرة عبارة عن التحفظ ببعض المعلومات من جهة القائم على العمل والفن فى الحقيقة يعد شيئا حديثا عندما يمتلك القدرة على هضم نتائج التصنيع تحت الخطوط العريضة للانتاج مع اتباع جانب الخبرة الخاص فى نفس الوقت موضحا الانطباعات فى أزمة الخبرة وهذا يأتى بوضع خلفية بمقدرات الانتاج فالفن الحديث لا يجب أن ينكر ماهو حديث عن الخبرة والتصنيع . وهذه الخلفية الموضوعة فى الغالب صورة مسبقة لما سيكون عليه الانتاج . والتحديث فى الفن ليس فقط فهم روح العصر فهما خاويا أو الوصول الى أحدث مستوى لقوة الانتاج الصناعى ولكن الفن الحديث مصمم من جهتين . أولا : الوجهة الاجتماعية وهو البديل لعلاقات الانتاج . وثانيا : من الوجهة الذاتية وهى تعنى محاولة الوصول للكمال والانتشار بطرق متعددة ويمكن القول أن الفن الحديث هو بديل لروح العصر أكثر منه الموافقة على روح العصر اليوم هو ضرورة من متعاملين والمنتجين والمسئولين فى الفن لكى يبدوا جيادا فى صورة تماثل ما كان متعارف عليه ولهذا السبب فلا يستطيع الكثيرين فهمه . فلا يوجد كان يمكن أن نشم فيه رائحة الفن من الوجهة التاريخية أكثر جوانب التصميم فى الفن الحديث ويجب أن نعرف الآن بصورة طبيعية أن الاشارة الى الانتاج المادى ليس مجرد عمل عقلى عادى ولكنه يتلامس مع شىء أساسى جدا . والأعمال الهامة للفن تبغى تحطيم كل شىء مسبوق ولكنها تفشل فى الوصول الى المستوى الحضارى والسبب فى أن المتعلمين جيدا يغلقون على أنفسهم بعيدا عن الفن المتطور سريعا هو أغضبهم أن يشاهدوا التركيبات لقيم الفن التقليدى منفذا بقوى التاريخ القاتلة للحداثة والنظرة الضيقة تجعلنا نعتقد أن الفن الحديث عرضه للمسالة عندما يتمادى ولكن عكس هذه النظرة هو الصواب . ان الفن الحديث يصبح

موضيع المسألة عندما لا يتمادى وخاصة عندما يفتقد تلاحم العوالم التركيبية فيبدأ فى الانحدار فلو وجدت فرصة على الاطلاق للأعمال الفنية لتستمر بعد وقت ابتكارهم فهذه الفرصة هى الأعظم لهؤلاء الذين يحتاجون الى الاشارة ولكنها فرصة ضيقة جدا لأولئك الذين يتمسكون بالماضى بشدة وهذا التبديل والتحديث يحتفظ بذاته تحت اسم « تحديث الحداثة » وهذا غير مقبول فى عيون العامة الذين لا يقبلون الجديد بسهولة .

التطور الفنى والنقد .

كبديل للتصنيع وفكرة التطور الطبيعية الذاتية للفن فان الاستثناء المادى للتحديث يتطلب انضباط واعى للوسائل الفنية وصورة أخرى للانتاج الفنى بالاشتراك مع الانتاج المادى وهناك حاجة ماسة الى الوصول للعلاقات النهائية المادية للفن وهذا ليس مجالا للتجدى والتسابق العلمى للتحديث الفنى فى العالم الصناعى .

ان التحديث والتقليد شيئين مختلفين تماما فالتطور الحديث يتطلب التصميم النهائي للوسائل الفنية داخليا وفى وسائل الانتاج لكى تستطيع أن تحقق مالا تستطيع تحقيقه الوسائل التقليدية بالاضافة الى أن الفن من الناحية التكنولوجية هو عبارة عن اتجاه تصميمى أكثر منه مجرد تعبير فنى وفى نفس الوقت فان التحديث الصناعى يحاول أن يصفى الجوانب التقليدية فيبدو انه متقدما فى تفتيش الاجزاء فالفن الحديث يجب أن يكون خالق الأعمال فى زمن محدد بطريقة محددة . والتحديث يتجاهل هذه النقاط الهامة فى طيات النقاط التقليدية التى تكاد أن تكون قد فقدت قوتها والتصنيع الحديث يتحمل امانة المسئولية الكاملة حين يجزى خلف كل ماهو حديث والعذر المقدم هنا هو عذر غير أمين لأن التجديث لا يعنى رفض المساعدات لتحقيق العمل والهدف للوصول الى هذا الطريق هو فى الواقع مستحدث جدا ..

ومن وجهة نظر التطلع المركزى للتحديث فان مشكلة الفن هو أن يحفظ مسافة بين طبقات المجتمع فى تقدمه وبين المستويات المختلفة للقوة الانتاجية وهذا يتطلب وعياً خاصا ، فالأعمال الفنية بكل مكوناتها الخاصة لا تستطيع فى الحقيقة أن تمدنا بالتطبيق اللازم فى الحقيقة الاجتماعية . وهنا يتدخل التقليد كحاسة لازمة من انتاج الفن . فكل علامة فنية متروكة على العمل الفنى تطبع بصماتها على المادة وعلى التكنيك . وايجاد هذه البصمات هو من عمل الفن الحديث أكثر من مجرد التخمين انه العنصر النقدى الذى يضمن تصفية الفن ، أن البصمات على المادة وعلى التكنيك هي الأساس لبدايات التصميمات الجديدة للانتاج وهى الخطوط التى تؤكد فشل الخلق الفنى السابق وبالعمل طبقا لهذه القواعد فان الأعمال الجديدة تكون بديلا للأعمال المتروكة من قبل وهذا ما فهمه الباحثون التاريخيون الذين تحدثوا عن المشاكل الفنية للأجيال التى تعد بالنسبة لهم ليس فقط سلسلة من التغيرات طبقاً لقواعد انفعالية فعالة ولا هى سلسلة من التغيرات لقوالب موضوعة ولكنها تعد كما رمزت اليها المأساة اليونانية والتى توضح الاحتياج للنقد الثقافى التقليدى . فالحق الواضح للأعمال الفنية هو جزء مؤكد للنقد الفنى لا بصورة مرضية وهذا هو السبب أن كل منهم ينتقد الآخر بين الأعمال الأخرى والعلاقة بينهم لا تقوم على أن أحدهم أساس للآخر ولكن على العلاقة النقدية بينهم فيمكن أن نجد احد الأعمال الفنية بمثابة العدو النظرى للعمل الآخر وهذه الوحدة التاريخية للفن مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتصميم الذاتى للأعمال الفنية . وبهذه الطريقة فقط يستطيع الفن أن يفى بوعده من جهة اعادة التشكيل ونحن نستطيع أن نكون فكرة تقريبية عن طبيعة هذه الوحدة الفنية عندما ننظر الى اسلوب الفنانين بالطريقة التى ينظرون هم بها الى انفسهم من خلال مجالاتهم وحين يربطون بين الأعمال المختلفة بصورة خاصة بطريقة مجمعة اكثر من نظرتهم الى الانتاج بصورة فردية ذاتية .

مصادر الدراسة(*) :

(ا) كتابات تيودور ادورنو :

1 - T, W, Adorno, Negative Dialectics, (London : Routledge & Kegan Paul, 1973) .

2 T, W, Adorno and Max Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New York : Continuum, 1972) .

3 - T, W, Adorno, Politics and Economics in The Interview Material, « in T, W, Adorno et al, The Authoritarian Personality (New york : Harper & Brothers, 1950)

4 - T, W, Adorno, Aesthetics Theory, Trans, by C, Lenhardt and ed, Gretel Adorno and Ralf Tied emann, (London, Routledge & kegan Paul, 1984) .

5 - T, W, Adorno : « Treudian theory and the Pattern of Fascist Propaganda » in Psychoanalynis and the Social Sciences, ed, Geza Roheim (New York, 1951)

6 - T, W, Adorno : « Husserl and the Problem of Idealism » Journal of Philosophy, XXV11 , 1 (January 4, 1940).

7 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Trans, by Knut

(*) لا تشمل قائمة المصادر والمراجع هنا كل ما ورد ذكره فى البحث ، واقتصر على ذكر اهم هذه المصادر .

Tarnowski and Frederic will, Edition Northwester University Press, Evonston 1973 .

8 - T, W, Adorno : Prisms, Neville Spearman, London, 1967 .

(ب) كتابات لفلاسفة مدرسة فرانكفورت :

1 - Herbert Marcuse : One Dimension of man, Beacon Papebach No, 221, Boston Press, 1966 .

2 - Walter Benjamin : Illuminations, Schocken, New york Cape, 1970 .

3 - W, Benjamin : Vnterstanding Brecht, English Translation by A, Bostock, NLB, London, 1973 .

4 - L, Lowenthal : Literature an The Imaqe of man, Boston University Press, 1976 .

5 - Jurgen Habermas : Legitimation Crisis, Trans, by : T, Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975 .

(جـ) مراجع عن مدرسة فرانكفورت :

1 - M, Jay, the Dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 L, Boston : Little Brown and Co, 1973 .

2 - H, Arendt, Introduction, Walter Benjamen 1892 - 1940 , London, 1969 .

3 - David Held, Introduction to Critical theory (Berkeley University of California Press, 1980) .

4 - Frederic Jameson (ed), Aesthetics and Politics, Debates be-

tween Eranst Bloch, Georg Lukàcs, Bertolt Brecht, W, Binjamen & theodor Adorno, NLB, London 1977 .

(د) مراجــع عن الفلسفة المعاصرة وعلم الجمــال .

1 - Max webèr, The Protestant Ithis Lond : Butter & Tonnèr, LTD, 1930 .

2 - Pauline Johnson, Marxist Aesthetics (London : Routledge & Kegan Paul, 1984) .

3 - J, Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit (Evanston : Northwestern University Press 1974) .

4 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Art, trans, by : T, M, knox, Oxford University Press, 1975 .

5 - A, Hofstadter and R, Kuhns (ed), : Philoso phies or Art and Beauty, the University of Chicago Press, 1976 .

6 - G, Lukàcs : The young, Studies in the Relations between Dialectics and economics, Trans, Dy : R, Rivingstone, MIT Press, Cambridge, 1976 .

7 - Richard Wollin : walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press, New york, 1982 .

8 - E, Kant : The Critique of Judgement, Trans, by · J, C, Meredith, Oxford, 1952 .

9 - Jack, J, Spector : The Aesthetics of Freud, Astudy in Peychoanalysis and art, the Penguin Press, New york 1972 .

(هـ) مراجع الدراسة باللغة العربية :

- د. عبد الغفار مكاوى : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدى ، حوليات كلية الآداب - مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت - الحولية الثالثة عشر - الرسالة الثامنة والثمانون ١٩٩٣ .

- هربرت ماركيوز : العقل والثورة : هيجل والنظرة الاجتماعية ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩ .

- لويس منيارف ، لويس دوللو : الثقافة الفردية وثقافة الجمهور منشورات عويدات : بيروت - باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

- رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر عصفور دار الفكر - القاهرة ١٩٩١ .

- بيير زيما : النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي ترجمة : عايدة لطفي ، مراجعة : د. منية رشد ، د. سيد البحراوى ، دار الفكر ، الطبعة الأولي ١٩٩١ م .

- كارل مانهايم : الايديولوجيا والطوبائية . ترجمة : د. عبد الجليل الطاهر ، مطبعة الارشاد جامعة بغداد ١٩٦٨ .

- كارل بوبر : بؤس الايديولوچيا ، نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخى . ترجمة : عبد الحميد صبره . دار الساقى ، بيروت ١٩٩٢ .

- هربرت ماركيوز : البعد الجمالى ، نحو نقد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمة چورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .

- راضى حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر - دائرة الشئون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .

- فيصل دراج : دلالات العلاقة الدوائية ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، سوريا - قبرص ، ١٩٩٢ .

- فيصل دراج : الانعكاس والانعكاس الأدبى ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد العاشر ١٩٩٠ .

- نوكس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيجل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

- د. اميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

- ارنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ، ترجمة مصطفى مرجان ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٣ ، ١٩٨١ .

- باتريك تاكيسيل : المدنية واللاعب : دور والتر بنيامين فى تأسيس علم الاجتماع التصويرى ، ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ديوجين العدد ٧٨ .

- د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، ١٩٩٢ .

- والتر بنيامين : الفن فى عصر الاستنساخ الصناعى : ترجمة سيزا قاسم ، مجلة شهادات وقضايا ، دار عبيال قبرص ، ١٩٩١ .

ـ روديجر بوبنر : الفلسفة الألمانية الحديثة . ترجمة فؤاد كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة د. ت. .

ـ سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدى ، ترجمة وجيدة اسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ .

الفهـــــرس

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــــوع	الصفحة

كتب صدرت للمؤلف : دكتور رمضان بسطاويسى

١ ـ علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ .

٢ ـ فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٢ .

٣ ـ جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣ .

٤ ـ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، أدورنو نموذجاً ، سلسلة نصوص ٩٠ ـ القاهرة ١٩٩٣ .

ابحاث منشورة :

١ ـ الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ـ العدد العاشر ١٩٩٠ .

٢ ـ انطولوجيا الجسد والابداع الثقافى ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ـ العدد الحادى عشر ١٩٩١ .

٣ ـ مفهوم الحداثة فى الفلسفة الماركسية ـ مجلة شهادات وقضايا ـ دار عيبال ـ قبرص ١٩٩١ .

٤ ـ الابداع والحرية دراسة من منظور فلسفى ـ مجلة فصول الهيئة العامة المصرية للكتاب بالقاهرة ١٩٩٢ .

٥ ـ علم الجمال فى الدراسات العربية ـ مجلة القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد ١١٦ ، ١٩٩٢ .

تحت الطبع :

ـ فلسفة هابرماس : العقل التواصلى .

ـ ثقافة ما بعد الحداثة لدى ليوتارد .

ـ الجنون فى الفكر العربى « بحث » .

ـ الخطاب الثقافى للابداع ـ القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الروائى « بحث » .

سلسلة نصوص ٩٠

صدر منها :

١ ـ أيام يوسف المنسى ـ رواية ـ السيد نجم ـ سبتمبر ١٩٩٠

٢ ـ قبض الجمر ـ رواية ـ ربيع الصبروت ـ يناير ١٩٩١

٣ ـ أيام هند ـ قصص قصيرة ـ سيد الوكيل ـ ابريل ١٩٩١

٤ ـ مقامات الفقد والتحول ـ رواية ـ سعيد عبد الفتاح ـ سبتمبر ١٩٩١

٥ ـ حافة الليل ـ رواية ـ أمين ريان ـ يناير ١٩٩٢

٦ ـ هالة القمر النصفى ـ قصص قصيرة ـ مصطفى الضبع ـ سبتمبر ١٩٩٢

٧ ـ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً :
د. رمضان بسطاويسى محمد ـ يناير ١٩٩٣

الكتاب القادم :

التراث الممنوع : عمليات تأويل التراث فى الأدب المصرى المعاصر

مجدى توفيق

سلسلة نصوص ٩٠ سلسلة غير دورية ..

المراسلات : السيد نجم

٢١ شارع عوض فهمى ـ سراى القبة ـ نصوص ٩٠ .
القاهرة ـ مصر



رقـــم الايـــداع
٨٥١٨ / ٩٣
الترقيـــم الدولى
I, S, B, N
777 - 00 - 5787 - 8

※ مطبعـــة زهـــران ※
٤ ش حمام المصبغة ــ الأزهر
١٦ ش الدرديرى ــ الأزهر
ت : ٥١٠٧٥٥٤



هـذه اول دراسة عن علم الجمـال لـدى مدرسـة فـرانكفـورت، ولدى أبـرز أعلامهـا ، الـذى اهتم بنظرية علم الجمال وهو تيـودور أدورنـو ، الذى لم يقدم بـاللغة العربيـة من قبل ، وهذا الكتـاب هو استكمـال لـدراسات البـاحث لاتجاهـات علم الجمـال المعاصر ، وتطبيقاته وقـد بداها بدراسته عن علم الجمـال لدى جـورج لـوكـاتش ، وجمـاليات الفنـون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل .